Vollständige

theoretisch-praktische

Generalbaß- und Harmonielehre

für

junge Musiker überhaupt, besonders aber für Orgelschüler, Schulseminaristen, Schullehrlinge

und zum

Selbstunterrichte

bearbeitet

von

Matthäus Zeheter,

erster Seminarlehrer und Präfekt

und

Max Winkler,

Chorregent und Musiklehrer am königlichen Schullehrer-Seminar zu Eichstädt.

Erster Theil:

Generalbaßlehre.

Nördlingen.

Druck und Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.

1845.

297. D.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Soll ein neues literarisches Werk sich rechtfertigen, so muß es entweder nach Inhalt oder nach Form oder in beiden Beziehungen wesentlich Neues bringen.

Was die vorliegende „Generalbaß- und Harmonielehre“ betrifft, so gestehen die Verfasser gleich von vorneherein, daß sie hinsichtlich des Inhaltes beinahe gar nichts Neues bringen, daß sie vielmehr das und von dem mittheilen, was sie sich von den ältesten, alten, neuen und neuesten Meistern der Kunst und Wissenschaft in der Musik angeeignet haben. Fast für eine jede einzelne Lehre, für eine jede einzelne Definition können sie ihre Gewährsmänner nachweisen; in vielen Fällen lassen sie die Meister selbst sprechen und verhehlen es nicht, wenn sie ihre eigene Meinung als solche beifügen.

Bezüglich der Form, d. i. der Wahl, Anordnung und Behandlung des Stoffes aber erlaubten sich die Verfasser ihr eigenes und eigenthümliches Verfahren. Sie unterrichten seit vielen Jahren in diesem Gegenstande vielseitig und mit Liebe. Verschiedene Lehrlinge nach Anlagen, Alter und Bedürfniß führten zu

mancherlei Versuchen in der Wahl und im Gebrauche der Lehrmittel und es gestaltete sich nach und nach ein Ganzes, das zwar nicht immer und überall in seinem ununterbrochenen Zusammenhange, aber doch in allen seinen Theilen je nach Bedürfniß sich brauchbar erwies. Das vorliegende Werk entwickelte sich somit unter der Hand des praktischen Verfahrens. Es soll also kein eigenthümliches System aufstellen, noch irgend ein anderes erneuern, sondern ganz so sich zeigen, wie es entstanden ist, wie es die Verfasser benützten und noch benützen. Es wurde dasselbe im Manuscripte zunächst für Schullehrlinge und Schulseminaristen gebraucht, darum ist es auch vorzugsweise für diese berechnet. Durch Abschriften gelangte es nach und nach in die Hände anderer Musiklehrer, die, wie sie wiederholt erklärten, davon einen entsprechenden Gebrauch machten.

Dieses, sowie der Umstand, daß manche Schullehrlinge aus Mangel eines geeigneten Lehrbuches im Orgelspielen und im Generalbasse schwach verbereitet in das Seminar treten, veranlaßte die Herausgabe des Werkes. Darum sind es auch die Schullehrlinge und Schulseminaristen, die bei der Anlage des Werkes nach Maßgabe ihrer Bedürfnisse und der dießfalls bestehenden Vorschriften im allerhöchsten Regulativ vom 31. Jänner 1836 vorzugsweise im Auge behalten werden mußten. Der Schullehrling findet den für ihn vorgeschriebenen Antheil bis circa § 32 des ersten Theiles. Der Seminarist des ersten Kurses wiederholt diesen Antheil und vollendet den ersten Theil: Der Seminarist des zweiten Kurses beschäftiget sich zunächst mit den Hauptpensen des zweiten Theiles, wenigstens in so weit, als dieses nothwendig ist, um nach seinem Austritte aus dem Seminar an der Hand des ganzen Werkes sich selbst fortbilden zu können. Es soll also die ganze Schrift zur Vorbereitung, Fort- und Ausbildung im Orgel-

spielen dienen; aber nicht allein für Schullehrlinge und Schulseminaristen, sondern auch für einen jeden andern Orgelspieler, denn ein Lehrbuch, das an sich für die Einen zweckmäßig ist, ist es auch unter gewissen Voraussetzungen für die Andern, es ist's auch für den Selbstunterricht.

Ob aber das Werk in allen bezeichneten Beziehungen brauchbar sei, darüber wollten die Verfasser nicht selbst entscheiden. Sie wendeten sich darum mit dem Plane und dem größten Theile des Manuscriptes an unparteiische Männer, die in dieser Sache ein anerkannt kompetentes Urtheil fällen konnten und ihr Urtheil ging einstimmig dahin, daß das Werk dem vorgesetzten Zwecke vollkommen entspreche. Und so möge es denn im Drucke erscheinen.

Die beiden Verfasser haben zwar an den zwei Theilen des Werkes Plan, Zweck und Art der Bearbeitung gemeinsam festgesetzt, doch ist der erste Theil zunächst von Zeheter, der zweite Theil zunächst von Winkler ausgearbeitet worden.

Hinsichtlich der praktischen Verwendung des Werkes als Lehrmittel ist Folgendes zu erinnern:

a) Es ist diese Schrift kein Schul- oder Lehrbuch der Art, daß es dem Schüler d. i. dem Anfänger in die Hand gegeben werden kann, damit er es lese und gebrauche; es fordert dasselbe seinen Lehrer. Dieser soll die ganze Schrift zuerst selbst durchlesen, vielleicht studiren, damit er so eine volle Uebersicht des Ganzen in allen seinen Theilen erhalte. Dann kann und soll er dem Schüler je ein Pensum kurz erklären und das Erklärte ihm in dem einschlägigen § zur weiteren Bearbeitung vorlegen. Dieses Verfahren ist zwar an sich schon, besonders aber darum nothwendig, weil

b) mancher Abschnitt der Vollständigkeit und eines späteren erweiterten Unterrichtes zu lieb weiter ausgesponnen worden ist,

als es das augenblickliche Bedürfniß des Anfängers erfordert. Man fasse darum von einem jeden § zuerst das Unentbehrlichste, das Allernothwendigste fest in's Auge, (was besonders bei den ersten 6 §§ nothwendig ist,) und gehe auf diese Weise kursorisch so weit, bis sich ein Hauptabschnitt, ein gleichsam für sich bestehendes Ganze ergibt. Steht nun ein solches Ganze in seinen Umrissen fertig da, so mag dasselbe in seinen einzelnen Pensen wiederholt und hiebei das weniger Wesentliche mitgenommen werden. Die Verfasser wollten ja eben für Schullehrlinge und Schulseminaristen arbeiten; für jene sei die Auswahl das Nothwendigste, für diese, so wie für den Selbstunterricht, sei die Vervollständigung.

c) Dem Ermessen des Lehrers bleibt es insbesondere anheimgestellt, ob er mit seinem Anfänger die §§ (besonders des ersten Theiles) immer und durchaus in der Ordnung durchnehmen will, in der sie im Buche zu stehen kommen. So z. B. können die §§ 4 und 5 nach Umständen anfänglich ganz wegbleiben; es können dem § 10 sogleich der § 22, dem § 11 der § 23, dem § 13 der § 24 folgen, d. i. es kann ein jeder einzelne Akkord, wenn er erkannt ist, sogleich bis auf einen gewissen Grad angewendet werden, ohne daß zuvor alle Akkorde aufgestellt worden sind. — Diejenigen jedoch, die sich des Werkes zum Selbstunterrichte mit Nutzen bedienen können, thun besser, wenn sie sich lückenlos an die gegebene Ordnung halten.

d) Die Generalbaß- und Harmonielehre ist durchweg praktisch bearbeitet; daher die vielen Beispiele und die oft wiederholten Anforderungen an den Schüler, sich solche noch mehrere anzufertigen. Die Verfasser haben dieses Verfahren als ein Hauptmittel des gründlichen Erlernens bewährt gefunden. Denn

ein Pensum gibt nur dann eine haltbare Grundlage für ein sicheres Fortschreiten, wenn es durch ein selbstthätiges Bearbeiten und Einüben zum vollen Eigenthume des Schülers geworden ist. Freilich geht es auf diese Weise nicht so schnell vorwärts, als man vielleicht wünschen möchte, aber desto sicherer wird das Ziel erreicht.

Andere praktische Erinnerungen, welche die Verfasser noch nöthig fanden, wurden geeigneten Ortes angebracht.

Und nun sollte die Reihe an Entschuldigungen der Art kommen, durch die die Verfasser von Schriften in ihren Vorworten unliebigen Nachworten vorzubeugen pflegen. Dergleichen Entschuldigungen und Rechtfertigungen könnten wohl auch die Verfasser des gegenwärtigen Werkes anbringen, wie z. B., warum vielleicht nach Einigen zu viel, nach Anderen zu wenig polemisirt worden ist; warum nicht nach der Lehre eines jeden einzelnen Akkordes sogleich seine Verbindung, oder warum umgekehrt die Verbindungslehre nicht erst nach der Abhandlung der chromatischen Akkorde folgt, warum in der Modulationslehre keine Ligaturen schwieriger Art angewendet sind und dergleichen mehr. Allein die Verfasser wollen billig sein und einen jeden Anderen, wenn er's wünscht, bei seiner Meinung belassen; sie rechnen aber darauf, daß auch Andere sie billig beurtheilen werden. Und sind sie mit dieser ihrer beschwichtigenden Erklärung nicht aller üblen Nachrede zuvorgekommen, so liegt es auch nicht in ihrer Absicht.

Wer in ihre Weise eingeht und das vorliegende Werk beurtheilt, wie es eben ist und nach der Meinung der Verfasser sein sollte, dessen Erinnerungen und Wünsche sind herzlich willkommen und werden bei einer allenfallsigen zweiten Auflage möglichst berücksichtiget werden. Nur will das Werk zuerst im Ganzen, dann erst in seinen Theilen beurtheilt werden. Wer aber in die-

ser Arbeit nur sein eigenes oder ein anderes irgendwie oder irgendwo herrschendes System finden will, der findet hier freilich nicht, was er suchen mag. Ersuchen müssen wir Ihn, Sich mit Zurechtweisungen nach Maßgabe Seines Systemes keine Mühe geben zu wollen. Die Verfasser dieser Schrift wissen recht gut, daß es noch andere und gar verschiedene Systeme gibt; aber sie wollten hier nur den Weg bezeichnen, der sich vor ihnen nach den jedesmaligen praktischen Bedürfnissen entwickelt hatte.

Einen sehnlichen Wunsch aber haben die Verfasser noch auf dem Herzen, nämlich den, daß diese ihre Generalbaß- und Harmonielehre dazu beitragen möge, daß der Verflachung in der Musik überhaupt, namentlich aber im Orgelspielen, begegnet, dagegen aber einem gediegenen Kirchenstyle in die Hand gearbeitet werde.

Eichstätt, im Jänner 1845.

Die beiden Verfasser.

Inhalt.

Erster Theil: Generalbaßlehre.

Seite

§ 1. Von den Tönen und ihren Namen 3
1) Musik 3
2) Tonwissenschaft 3
3) Töne, wie sie entstehen 3
4) Töne, wodurch sie sich unterscheiden 4
5) Töne, für sich ein Klang; Haupttöne 5
6) abhängige 5
§ 2. Tablatur der Töne 7
1) Töne werden von verschiedenen Stimmen vorgetragen, es wiederholen sich die Haupttöne 7
2) Das Tongeschlecht ist das musikalische Alphabet für alle Stimmen (verschiedene Oktaven) 7
3) Tablatur: Contra-große-kleine ꝛc. Oktav 8
§ 3. Noten oder Tonzeichen 9
1) Notenschrift, was sie ist 9
Großes Notensystem 9
2) Es werden gewöhnlich nur fünf Linien gebraucht 9
Schlüssel. Untereinanderstellung aller Schlüssel 10
3) Volle Bedeutung aller Schlüssel 12
4) Sie können auch auf verschiedenen Linien stehen 13
5) Versetzungszeichen. Chromatisches und enharmonisches Tongeschlecht in Noten. Anmerkung über das Lehrverfahren 13
§ 4. Von dem Takte 16
1) Rhythmisches, taktmäßiges Verfahren in der Musik 16
2) Takt, was er ist 16
3) Gestalten der Noten in Absicht auf den Takt. Pausen, Punkte, Dreierlr 16
4) Takttheile, Taktarten, Taktzeichen, niederer Rhythmus, starke und schwache Takttheile 18
5) Einfache Taktarten 19
6) Zusammengesetzte Taktarten 20
7) Gebrauch und Bestimmung der zusammengesetzten Taktarten . . 21
§ 5. Von dem Zeitmaße 23
1) Die Gestalten der Noten bezeichnen nur relativ das Zeitmaß; Wörter hierfür 23

Seite

2) Wörter für den Vortrag 24
3) Wörter für die Veränderung des Zeitmaßes 25
4) Mälzel'scher Metronom 25
§ 6. Von den übrigen musikalischen Zeichen 27
1) Wiederholungszeichen 27
2) Wiederholungswörter 27
3) Zeichen und Wörter des Vortrages 28
4) Wörter der Stärke 29
5) Wörter der Schwäche 29
6) Wörter des lieblichen Vortrages 29
7) Wörter des genauen Ausdruckes 29
§ 7. Von den Intervallen 30
1) Die Töne auf dem Notenplane werden gezählt 30
Prim, Secund ꝛc., Noten, Ziffer 30
2) Sie werden nicht nur hinsichtlich ihrer Klangstufen, sondern auch hinsichtlich ihrer Größe unterscheiden. Inhalt der Intervall (z. B. große Sekund ꝛc.). Aendern sich, wenn eine andere Klangstufe als Tonica angenommen wird 31
3) Abhängige Intervalle. Wie vielfach die Prim, Sekund ꝛc. ist 33
4) Die Intervalle werden auch umgewendet. Aufzählen der Repliken 35
5) Die Töne hinsichtlich ihrer Wirkung. Konsonanzen, Dissonanzen 37
Fragen zur Wiederholung 38
§ 8. Von den Skalen 40
1) Was sie sind (diatonische, chromatische ꝛc. in Noten aufgestellt) 40
2) c, d, e, f, g, a, h,
d, e, f, g, a, h, c,
e, f, g, a, h, c, d ꝛc. 40
Griechische Benennungen 42
Authentisch, plagal 42
3) Die Kirchentöne 42
4) Die jonischen und äolischen Tonarten als gewöhnliche 43
Inbegriff der Töne einer jeden Tonart; ihr Unterschied . . 44
Dur-Moll; die eine in der andern enthalten; ihre Stufen gegenseitig verglichen 45
5) Normal- und transponirte Tonleitern, wie sie aufzustellen und zu finden sind 46
Ihre Verwandtschaften 47
Transponirte Tonarten treffen zusammen 47
6) Amoll die Normaltonleiter für alle Molltonarten 48
Alle Moll- gegen die Dur-Skalen gesetzt 48
Bestandtheile und Auszählen 48
Quintenverwandtschaften ꝛc. 49
7) Die chromatischen Skalen 49
Praktische Bemerkungen 50

Seite

§ 9. Von den Akkorden 53
1) Akkorde 53
2) Eintheilung, diatonische, chromatische 53
§ 10. Der Dreiklang 54
1) Was er ist. Wie vielerlei? Stufen 54
2) Tonica- und Dominanten-Dreiklang 55
3) Die vier Stimmen; ihre Lagen 55
4) Enge und getheilte Harmonie 56
5) Verhältniß der Stimmen 56
6) Auch dreistimmig zu behandeln 57
Praktisches Verfahren 58
§ 11. Der Vierklang 59
1) Was er ist? Verhältnisse der Intervalle zu einander 59
Wie vielerlei Vierklänge? Sitz, Lage derselben 59
2) Auch mit der Oktave 60
3) Enge Lage 60
4) Getheilte Lage 60
5) Bezeichnung 61
6) Auch dreistimmig 61
Praktisches Verfahren 62
§ 12. Von den Versetzungen überhaupt 62
1) Versetzungen des Dreiklangs und des Vierklangs 62
2) Abgeleitete Akkorde enthalten dieselben Bestandtheile wie die Stammakkorde 63
3) Fünf abgeleitete Akkorde 64
§ 13. Terz-Serten-Akkord 64
1) Was er ist. Wie vielerlei 64
2) Mit doppelter Terz, Sexte 65
3) Bezeichnung, Lagen 66
4) Sitz derselben 66
5) Enge und getheilte Harmonie 68
Praktisches Verfahren 68
§ 14. Quartserten-Akkord 70
1) Wodurch er entsteht. Bestandtheile 70
2) Wie vielerlei. Sitz. Auch getheilte Spielweise 70
Praktisches Verfahren 71
§ 15. Quint-Serten-Akkord 72
1) Wodurch er entsteht. Verschiedenheit derselben 72
2) Wie er geschrieben wird 73
3) Verschiedene Lagen; enge und getheilte Harmonie 73
Praktisches Verfahren 73
§ 16. Der Terz-Quarten-Akkord 74
1) Woraus er entsteht. Verschiedenheit desselben 74
2) Wie er bezeichnet wird 75

Seite

3) Seine Lagen 75
Praktisches Verfahren 75
§ 17. Von dem Sekund-Quarten-Akkord 76
1) Seine Entstehung und Schreibung 76
2) Wie vielerlei 76
3) Stimmlagen und Spielweise 77
4) Praktische Einübung 77
§ 18. Zusammenstellung der behandelten Akkorde 77
1) Der Dreiklang und seine Versetzungen 77
2) Der Vierklang und seine Versetzungen 78
Praktisches Verfahren 80
§ 19. Konsonirende und dissonirende Akkorde 80
1) Eintheilung 80
A. Ordnung der konsonirenden 80
B. Ordnung der dissonirenden Akkorde 81
§ 20. Von den Bewegungen 81
1) Drei Arten der Bewegungen 81
2) Gemischte Bewegungen 83
§ 21. Von den Parallelen 84
1) Terzen-, Sexten-, Quarten-, Quinten-Parallelen 84
2) Erlaubte, verbotene Parallelen 86
3) Verdeckte Quinten und Oktaven 89
4) Wodurch sie gemacht werden 90
5) Wie sie zu vermeiden sind 90
§ 22. Von der Verbindung der Akkorde. Der Dominanten-Dreiklang . . . 92
1) Durch die Verbindung entsteht eine Harmoniefolge. Grund- und Schluß-Akkord; Leitton 92
2) Auflösung des Leittones; er darf nicht verdoppelt werden . . . 93
3) Der Schluß-Akkord muß dur sein 94
4) Grund- und Schluß-Akkorde in jeder Stimmlage und jeder Spielweise 94
Bemerkungen über das praktische Verfahren 95
§ 23. Der Dominanten-Vierklang 96
1) Seine Auflösung 96
2) Seine verschiedenen Lagen 97
3) Der Dominanten-Drei- und Vierklang zugleich leitend 97
Bemerkungen über das praktische Verfahren 98
§ 24. Der Sexten- und Quart-Sexten-Akkord als Leit-Akkorde 98
1) Des Dominanten-Dreiklanges erste Versetzung; seine Behandlung und Auflösung in Noten-Beispielen. (Die Oktav darf nicht verdoppelt werden 98
2) Die getheilte Spielweise ist leicht zu finden 100
3) Der Quart-Sexten-Akkord als Leit-Akkord; seine Auflösung; es darf die Sexte nicht verdoppelt werden 100

Seite

§ 25. Die Versetzungen des Dominanten-Vierklanges als Schluß-Akforde . 102
1) Der Quint-Serten-Akkord. Seine Auflösung; es kann 102
2) demselben der Terz-Serten-Akkord vorausgehen 102
3) Der Terz-Quarten-Akkord; seine Auflösung, Anwendung; Fehler 103
4) Sekund-Quarten-Akkord; seine Auflösung ꝛc. 104
Alle bisher behandelten Schluß-Akkorde verbunden 105
Praktische Bemerkungen 106
§ 26. Der Dreiklang auf der Unterdominante 106
1) Steht mit dem Grund-Akkorde in Verbindung 106
2) In unmittelbarer Verbindung mit dem tonischen Akkorde (Beispiele). Nach ihm der Schluß-Akkord. Fehlerhafte Fortschreitungen 106
3) In Moll weich, in Dur hart 107
4) Hauptharmonien einer Tonart; Kadenz mit dem Quart-Serten-Akkorde auf der fünften Stufe. Halbkadenzen 108
5) Grund- und Schluß-Akkord können auf verschiedene Weise (durch alle ihre Versetzungen) mit einander verbunden werden 109
Anmerk. Ueber Serten-Akkorde, welche mit und ohne Oktave genommen werden dürfen 110
§ 27. Neben-Akkorde auf der sechsten und zweiten Stufe 110
1) Haupt- und Neben-Harmonie 110
2) Der Dreiklang auf der sechsten Stufe in Dur-Tonarten moll. Derselbe in der Kadenz; meistens in seiner Stammform; die Haupt-Akkorde in Versetzungen; der Neben-Akkord kann dem Dominanten-Akkorde vorausgehen, ihm auch nachfolgen; nicht alle Lagen gleich wohlklingend 111
3) In Moll-Tonarten ist er Dur; nach dem tonischen Akkorde; nach der Dominante genommen. Wie? Vor der Dominante. Wie? 112
4) Der Vorbereitungs-Akkord mit seinem Neben-Akkorde auf der zweiten Stufe in Dur, Moll, nach dem Vorbereitungsakkorde; die Haupt-Akkorde vorausgehend; es kann mit dem Dreiklange auf der zweiten Stufe begonnen werden; sehr oft in seiner ersten Versetzung gebraucht, sein Zusammenhang mit den übrigen 114
5) Der Neben-Akkord für den Vorbereitungs-Akkord in Moll ist vermindert 115
§ 28. Der verminderte Dreiklang 115
1) Was er ist; woraus er besteht? 115
2) Es können ihm alle bisher aufgestellten Akkorde vorausgehen . 115
3) Er wird sehr häufig in seiner ersten Versetzung gebraucht . . . 116
4) Er kommt auch in seiner zweiten Versetzung vor 118
5) Auf der siebenten Stufe in den Dur-Tonarten 118
6) Schlußbemerkung über den Gebrauch der Versetzungen 119
§ 29. Von der Vorbereitung der Akkorde und Intervalle, besonders der reinen Quarte in Bezug auf den Baß 119
1) Was man unter Vorbereitung versteht 119

Seite
2) Der verminderte Dreiklang und Septimen-Akkord 121
3) Die reine Quarte im Quart-Sexten- und Terz-Quarten-Akkorde 121
§ 30. Von den unterbrochenen Kadenzen 124
1) Was sie sind. Wozu sie dienen 124
2) Beispiele 124
§ 31. Von der Verbindung des Dreiklanges und seiner ersten Versetzung auf allen Stufen einer Tonart 125
1) Auf verschiedenen Stufen 125
2) In gewissen Fällen auch sekundenweise 127
3) Stufenweise durch Dreiklänge mit Sexten-Akkorden 128
4) Stufenweise durch Sexten-Akkorde 129
§ 32. Von den regelmäßigen Fortschreitungen oder Sequenzen 132
1) Sequenzen mit Dreiklängen 132
2) Mit ihren Versetzungen 133
§ 33. Von den Vierklängen auf der ersten, zweiten, dritten, vierten, sechsten und siebenten Stufe und ihren Versetzungen 138
1) Von den Vierklängen auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Dur, oder vierten, fünften und achten in Moll; ihre Versetzungen 138
2) Von dem Vierklange auf der siebenten Stufe in den Dur- und auf der zweiten Stufe in den Moll-Tonarten und seinen Versetzungen 138
3) Von dem Vierklange auf der ersten und vierten Stufe in den Dur- und der dritten und sechsten Stufe in den Moll-Tonarten 139
§ 34. Von den Sequenzen durch alle Vierklänge und ihre Versetzungen . . 144
1) Durch Drei- und Vierklänge 144
2) Durch Vierklänge 148
3) Durch Versetzungen 151
§ 35. Von den chromatischen Akkorden 155
1) Leitereigene, leiterfremde Akkorde 155
2) Letzte unter andern durch zufällige erhöhte Töne erzeugt 155
3) Akkorde, welche sie durch sich ergeben 156
§ 36. Von dem übermäßigen Dreiklange und dem übermäßigen Sextenakkorde insbesondere 159
1) Der übermäßige Dreiklang u. seine Behandlung; seine Versetzungen 159
2) Beispiele auch in Versetzungen 161
3) Der übermäßige Sextenakkord und seine Behandlung; seine Versetzungen 164
4) Beispiele 164
§ 37. Von dem chromatischen Vierklange 165
1) Der chromatische Vierklang; seine Behandlung 165
2) Seine Versetzungen 166
3) Als Versetzungen gedacht 170
§ 38. Von den übrigen chromatischen Akkorden 172
1) Der übermäßige (Terz-) Quart-Sexten-Akkord; seine Behandlung 172

Seite

2) Der Vierklang mit der kleinen Septime und übermäßigen Quinte 174
3) Die Septime mit der verminderten Quinte und zufällig erhöhter Terz 174
§ 39. Von dem Querstande 176
§ 40. Von der Mehrdeutigkeit der Intervalle und Akkorde 182
1) Von der Mehrdeutigkeit 182
2) Mehrdeutige Akkorde und Intervalle 183
§ 41. Von den verzögerten und übergangenen Auflösungen 194
§ 42. Von den Modulationen 200
1) Begriff derselben 200
2) Mittel derselben 200
3) Allgemeine Regeln 201
4) Unterschied zwischen vorübergehendem und bleibenden Moduliren 201
§ 43. Vorübergehende Modulationen. Ohne Zwischen-Akkord nach einer jeden Nebentonart 203
§ 44. Fortsetzung 211
Vorübergehende Modulationen 211
1) Mittels Zwischen-Akkorde 212
a) Durch den Dominanten-Dreiklang 212
b) Durch den Dominanten-Vierklang 213
(und ihre Versetzungen in alle Nebentonarten) 216
2) Tonweises Auf- und Abwärtsgehen 228
§ 45. Fortsetzung. Vorübergehende Modulationen nach der Mehrdeutigkeit der Akkorde 230
1) In verwandte Tonarten 230
2) In entfernte Tonarten 230
3) In entfernte Tonarten durch verwandte sich nähernd 233
(Zusammengesetzte Modulationen) 233
§ 46. Bleibende Modulationen 234
1) Beschaffenheit derselben 234
2) Sie können einfach, zusammengesetzt und enharmonisch bewirkt werden 235
§ 47. Fortsetzung. Modulationen 236
1) In verwandte Tonarten 236
2) In entfernte Tonarten 237
3) In entfernte Tonarten durch verwandte sich nähernd 239
(Zusammengesetzte Modulationen) 240
§ 48. Fortsetzung der bezeichneten Modulationen 248
§ 49. Von den enharmonischen Modulationen 264
Zu enharmonischen Verwechslungen dienen:
1) Der Dominanten-Septimen-Akkord 264
2) Der übermäßige Sexten-Akkord 264
3) Der chromatische Vierklang 264
a) in seiner Stammform 269

Seite
b) in seinen Versetzungen 270
c) als versetzt gedacht 271
4) Praktisches Verfahren 275
§ 50. Von den zufälligen Dissonanzen in der Musik 276
1) Durchgehende Noten 276
2) Wechselnoten 277
3) Vorschläge 282
4) Verzögerungen 284
5) Anticipationen 287
6) Synkopen 288
§ 51. Von den durchgehenden Akkorden 293
1) Durchgehende Akkorde mit ruhendem Basse 293
2) Durchgehende Akkorde mit bewegtem Basse 293
§ 52. Akkorde mit aufgehaltenen oder verzögerten Intervallen des Dreiklanges 300
1) Es kann ein jedes Intervall des Dreiklanges aufgehalten werden 300
2) Vom Nonen-Akkorde insbesondere 304
§ 53. Fortsetzung. Es können vom Dreiklange
1) zwei 310
2) auch alle drei Intervalle verzögert werden 311
§ 54. Verzögerung des Terz-, Sexten- und Quart-Sexten-Akkordes 313
1) Ein Intervall verzögert 313
2) Mehrere Intervalle verzögert 317
§ 55. Verzögerungen des Vierklanges 319
(Wie der Dreiklang behandelt) 320
§ 56. Verzögerungen der Versetzungen des Vierklanges 322
§ 57. Von den Akkorden, welche durch die Verzögerungen des Basses entstehen 327
§ 58. Von den verschiedenen Schlüssen und dem Orgelpunkte 332
§ 59. Von der Begleitung der Skalen 341
1) Worauf dabei zu sehen ist 341
2) Die Skala im Basse; verschieden begleitet 343
3) Die Skala in der Oberstimme; verschieden begleitet 347
4) Die alten Tonleitern 348
§ 60. Einige Beispiele aus dem Choral-Style 351
Druckfehler 353

I. Theil.

Generalbaß-Lehre.

I. Theil.

Civilrechtliche Sätze.

§. 1.

Von den Tönen und ihren Namen.

1) Die Musik ist die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken, oder auch nur, durch dieselben das Gehör angenehm zu reizen und zu unterhalten. — Das Produkt dieser Kunst ist somit eine Reihe von Tonverbindungen, ein Tonstück.

Die Töne werden hervorgebracht entweder durch menschliche Stimmen (Vokal-Musik), oder mittels lebloser Tonwerkzeuge, Instrumente (Instrumental-Musik). Die Instrumental-Musik ist wieder entweder Saiten- oder Blas-Instrumental-Musik.

2) Die Art und Weise aber, wie Töne erzielt und mit einander verbunden werden müssen, um eine festgesetzte Wirkung hervorzubringen, beruhet auf bestimmten Gesetzen, Verhältnissen und Regeln, welche in der Physik, Mathematik, Aesthetik und wohl auch Empirik ihren Grund haben und welche zusammengenommen die Tonwissenschaft geben.

3) Das technische Objekt der Musik sind Töne. Unter Ton versteht man überhaupt einen jeden Klang, dessen Höhe und Tiefe leicht und deutlich bemerkt, und gegen einen andern bestimmt (verglichen, abgemessen, berechnet) werden kann. Oder, wie die Physiker sich gewöhnlich ausdrücken: „Der Ton ist ein Klang von bestimmter, vergleichbarer Höhe und Tiefe.“ — Ein reiner Ton entsteht, wenn die Schwingungen oder zitternden Bewegungen (Vibrationen) eines elastischen Körpers, z. B. einer Saite, in gleicher Geschwindigkeit oder in gleichen Zeiträumen (regelmäßig) auf einander folgen. Ein elastischer Körper, z. B. eine Saite, gibt also bei einer ungleichförmigen, stellenweise etwas dickeren oder dünneren Beschaffenheit keinen reinen Ton. Ist vollends ein Körper ganz unförmlich, unregelmäßig gebildet, so folgen auch die Schwingungen sehr unregelmäßig, ohne alle Ordnung auf einander, und es entsteht dadurch gar kein Ton, sondern nach Beschaffenheit des erzitternden Körpers bloß ein Laut, Schall, ein verworrenes Geräusch u. dgl.

4) Die Töne unterscheiden sich dadurch, daß der eine Ton höher oder tiefer, stärker oder schwächer ist, als ein anderer, der damit verglichen wird. Die Höhe und Tiefe eines Tones hängt von der mehreren oder minderen Geschwindigkeit der Schwingungen ab. Tief wird nämlich ein Ton genannt, wenn der elastische Körper in einem gewissen Zeitraume, z. B. in einer Sekunde verhältnißmäßig wenige, folglich langsame Schwingungen macht. Je geschwinder hingegen die Schwingungen auf einander folgen, oder je öfter in dem nämlichen Zeitraume die Luft erschüttert wird, desto höher wird der Ton. Der allertiefste Ton, den jedoch das menschliche Ohr kaum mehr vernimmt, wird mit 32 Schwingungen und der allerhöchste ebenfalls kaum mehr vernehmbare mit 16,384 Schwingungen angenommen. Aber weder solche und ähnliche außerordentlich tiefe, noch außerordentlich hohe Töne kommen in der Ausübung vor. *) Der tiefste Ton, der im Bereiche des gewöhnlichen Gebrauches steht, wird zu ungefähr 128 Schwingungen binnen einer Sekunde gerechnet. Es ist dieser Ton dasjenige **C**, welches die tiefste Saite des Violoncells angibt, oder das tiefste **C** des Fagottes, oder das tiefste **C** eines achtfüßigen Manual-Registers der Orgel, oder das **C**, welches die tiefste männliche Singstimme nur noch kaum zu erreichen vermag. Ob ein Körper schnelle oder langsame Schwingungen macht, hängt von seiner Beschaffenheit ab.

a) Je länger der klingende Körper ist, desto langsamer schwingt er; je kürzer er (bei übrigens gleicher Beschaffenheit) ist, desto schneller erfolgen seine Schwingungen. Darum hat man in Klavieren längere und kürzere Saiten, in der Orgel längere und kürzere Pfeifen. Darum wird der Ton der Violine höher, wenn die Saite auf das Griffbrett aufgedrückt, mithin verkürzt wird. — b) Ein Körper schwingt ferner desto geschwinder, und gibt einen desto höhern Ton, je steifer seine Theile gespannt sind. Daher klingt eine Saite höher, wenn man sie stärker anzieht. — c) Auch die größere oder geringere Dicke und Schwere des Körpers hat Einfluß auf die größere oder geringere Geschwindigkeit der Schwingungen und zwar einen doppelten, gewissermassen entgegengesetzten. Es schwingt nämlich ein dicker und schwerer Körper an sich allerdings langsamer, als ein dünnerer und leichterer; (daher die Saiten der Violinen und in Klavieren von verschiedenem Umfange;) anderntheils aber vermehrt die größere Dicke des Körpers doch auch dessen Steifheit, und hiemit auch die Zahl und Höhe seines Schwunges. Wenn man z. B. eine Stimmgabel dünner feilt, so wird

*) Es gibt in manchen Orgeln wohl auch 32füßige Register. Allein die tiefsten Pfeifen lassen an sich fast nur Wind vernehmen und geben erst dann bestimmte Töne, wenn ihnen ein 16füßiges Register beigezogen wird, so wie auch dieses wieder durch ein 8füßiges Pedal-Register an Bestimmtheit und Reinheit zunimmt.

sie dadurch nicht höher, sondern tiefer, weil sie an Steifheit verliert. Die meisten großen Glocken lauten bei weitem nicht so tief, als man ihrer Größe nach erwarten sollte. Man kann durch eine viel kleinere Glocke, wenn sie verhältnißmäßig weit dünner ist, einen eben so tiefen, freilich nicht eben so starken Ton erhalten. Auf einem ähnlichen Grunde mag es beruhen, daß ein sehr dünn ausgearbeitetes Fagott-Rohr oder Klarinett-Blatt die tiefen Töne leichter ansprechen läßt, als die höheren, da hingegen ein dickeres und folglich steiferes für höhere Töne mehr entspricht. — d) Endlich hängt die Tonhöhe der in einem Blas-Instrumente oder in einer Orgelpfeife tönenden Luftsäule außer den oben bezeichneten Umständen auch noch sehr wesentlich von gewissen andern Modifikationen (von dem Baue, der Einrichtung ꝛc.) ab, deren Aufzählung nicht hieher gehört.

5) Ein Ton ist, für sich betrachtet ein Klang und heißt gemeiniglich erst dann ein Ton, wenn er mit andern Tönen in Verhältniß kommt. Die Natur hat der Tonkunst gewisse Tonstufen vorgezeichnet, deren jede durch ein gewisses eigenthümliches Maß der Schwingungen von den übrigen absteht. Solche Klangstufen werden in der Musik sieben angenommen; man heißt sie die sieben Haupt- oder natürlichen (auch diatonischen) Töne, nämlich: **A, B, C, D, E, F, G.** Bei den Deutschen hat man die Haupttöne so angenommen: **C, D, E, F, G, A, H.** Die Italiener und Franzosen nennen **C—Ut, D—re, E—mi, F—fa, G—sol, A—la, H—si.** Dieser Benennungen hatten sich früher auch die Deutschen bedient und sie bedienen sich derselben zum Theile beim Choral-Gesange noch. — Diese Töne stehen unter sich nicht in gleichem Klang- oder Tonverhältnisse. Die Entfernung von **C** bis **D**, von **D** bis **E**, von **F** bis **G**, von **G** bis **A** und **A** bis **H** beträgt nämlich neun sogenannte Kommata (Striche) oder achtzehn Schismata (Theilungen). Ein solches Klangverhältniß wird ein großer ganzer Ton genannt. Wir besitzen mithin fünf große ganze Haupt- oder Stammtöne. Die Entfernung von **E** bis **F**, von **H** bis **C** beträgt dagegen je fünf Kommata oder zehn Schismata und wird ein großer halber Ton genannt. Wir haben deren die bemerkten zwei. Die fünf (großen) ganzen Töne unterhalten in der Musik mehr die Bewegung, die zwei (großen) Halbtöne geben mehr die Ruhepunkte, Einschnitte. In ihrer Reihenfolge sind sie das sogenannte diatonische Tongeschlecht: **C, D, E, F, G, A, H.** (c.) In diesem fallen die Ruhepunkte oder Einschnitte von der dritten auf die vierte, von der siebenten auf die achte Stufe.

6) Außer den bezeichneten Haupt- oder natürlichen Tönen gibt es noch abhängige oder abgeleitete. Sie werden dadurch gewon-

nen, daß man die Haupttöne entweder erhöhet oder erniedriget. Jeder Hauptton kann einfach und doppelt erhöhet und erniedriget werden. Im ersten Falle steigt der Ton, wenn er einfach erhöht wird, um einen kleinen halben Ton und wenn er doppelt erhöhet wird, um zwei kleine halbe Töne, d. i. um einen kleinen ganzen Ton. Im letzten Falle wird der Ton eben so erniedriget. Die abgeleiteten (sogenannten kleinen) halben und ganzen Töne werden dadurch von den Stammtönen unterschieden, daß man auf den kleinen Halbton (nicht fünf, sondern) vier, auf den kleinen ganzen Ton (nicht neun, sondern) acht Komma rechnet, praktisch und zunächst aber dadurch, daß man ihre Benennungen von den Namen der Stammtöne abhängig macht. Man setzt nämlich diesen bei einfacher Erhöhung: is, bei einer doppelten: is is nach. Z. B. **C**, cis; **F**, fis; **D**, dis is, Fis is ꝛc.) Einfach erniedrigt bekommt der Name des Stammtones es, doppelt erniedrigt bekommt er es es hinzu. (Z. B. **D**, des, des es ꝛc.) Nur das **H** b heißt geradezu **B**, **Bb**. — Die Italiener und Franzosen bezeichnen dagegen die Erhöhung eines Tones mit dem Worte: **Diesis**; z. B. anstatt cis: **Ut diesis &.** und die Erniedrigung mit: **Moll**; z. B. statt des: re moll ꝛc.

Ob also ein Ton im Verhältnisse zu einem andern benachbarten Tone ein sogenannter großer oder kleiner Halb- oder ganzer Ton ist, erkennet man somit aus der Benennung. Gleichnamige sind kleine, ungleichnamige sind große Halb- oder ganze Töne. So z. B. gelten c—cis, d—dis, g, gis, h—b, d—des ꝛc. als kleine Halbtöne; c—cis is, f—fis is ꝛc. als kleine ganze Töne. Dagegen werden c—des, cis—d, dis—e, fis—g, gis—a, a—b große Halb- und c—d, d—e, f—g, g—a, a—h große ganze Töne genannt.

Die erhöhten und erniedrigten (die abgeleiteten) Halbtöne heißen chromatische, bunte, gemischte. Es gibt deren vierzehn, nämlich sieben erhöhte und sieben erniedrigte: cis, dis, eis, fis, gis, ais, his; — ces, des, es, fes, ges, aes (ab) b.

Die Verbindung dieser abgeleiteten Töne mit ihren Stammtönen gibt das sogenannte chromatische Tongeschlecht. Es ist zweifach:

a) Mit Erhöhungen: c—cis, d—dis, e—eis, f—fis, g—gis, a—ais, h.
b) Mit Erniedrigungen: c—des, d—es, e—fes, f—ges, g—ab, a—b—h.

Durch die Vereinigung dieser beiden Geschlechter — oder vielmehr dieser beiden Arten der abgeleiteten Töne — entsteht das enharmo-

nische Tongeschlecht. Es heißt: c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces.

Von diesen können folgende als wesentliche, d. i. als solche Töne angesehen werden, die in der Musik als Grundstufen für Tonarten und Skalen vorkommen: c, cis, des; d, dis, es, e; f, fis, ges; g, gis, as; a, b, h.

§. 2.

Tablatur der Töne.

1) Töne und Musikstücke werden nicht von einerlei, sondern mehrerlei, nämlich tief-, mittel- und hochklingenden Menschenstimmen und Instrumenten vorgetragen. Die tiefen oder sogenannten Grundstimmen sind: im Gesange der Baß, in der Instrumentalmusik der Violon, die Baß-Posaune, der Fagott, wohl auch das Violoncello; Mittelstimmen sind: im Gesange der Tenor und der Alt, in der Instrumentalmusik: die Viola, das zweite Violin, das zweite Horn, die zweite Trompete, das zweite Klarinett, die Tenor- und Alt-Posaune ꝛc.; die Stimmen, welche den Gesang in den höhern und höchsten Tönen führen, sind: Der Diskant, die erste Violine, Flöte und Hoboe, das erste Klarinett, die erste Trompete, das erste Horn u. dgl.

2) Das oben bezeichnete Tongeschlecht ist das musikalische Alphabet für jede dieser Stimmen, es kehrt in jeder derselben wieder, es wiederholt sich (fünf-, sechs- bis siebenmal in der Höhe und Tiefe). Eine solche Wiederholung des Tongeschlechtes heißt eine Oktav oder Achtenabtheilung. Wir besitzen mithin eine Oktav für die gewöhnlichen tiefen Baßtöne. Man schreibt sie in der Buchstabenschrift mit großen Buchstaben, und sie heißt (wahrscheinlich eben deßwegen) die große Oktav, als: **C. D. E** ꝛc. Es gibt aber Töne, welche um 8 Klangstufen tiefer sind, als diese. Sie heißen die Contra-Töne und werden ebenfalls mit großen, aber unterstrichenen Buchstaben geschrieben: **C, D, E** ꝛc. Die höhern Baß- und tieferen und mittleren Tenortöne geben die sogenannte kleine oder ungestrichene Oktav, welche auch mit kleinen ungestrichenen Tonbuchstaben geschrieben wird: c, d, e ꝛc. Die höchsten Tenor-, die mittleren und höheren Alt- und tieferen und mittleren Diskant-Töne liegen in der eingestrichenen Oktav: c̄, d̄, ē, f̄ ꝛc. Für die höchsten Diskant- und die höheren Violin-Töne haben wir die zweigestrichene (c̿, d̿, ē, f̿ ꝛc.) und für die höchsten Violin-, Flöten- ꝛc. Töne die drei- und viergestrichene Oktav.

3) Diese Art, die Töne mit Buchstaben und die Achtenabtheilung mit Nebenbestimmungen (groß, klein, ein=, zwei=, dreigestrichen) zu bezeichnen, und nach ihren Tonhöhen auf einander zu stellen, nennt man die deutsche Tablatur. Sie erhält an einem jetzt gewöhnlichen Pianoforte folgende Anschauung.

a) Die tiefsten Töne von **F** bis **C** (**F**, **G**, **A**, **H**, **C**) gehören der **Contra=Oktav** an.

b) Die Töne vom ersten bis zum zweiten **C**, (die auf dem Violoncello von leer **C** auf der tiefsten Saite bis zum c als den dritten Ton auf der **G=Saite** reichen) geben die große Oktav: **C, D, E, F, G, A, H, C** c. Die untere Hälfte wird von gewöhnlichen männlichen Baßstimmen nicht erreicht.

c) Zur kleinen oder ungestrichenen gehören die Töne, welche auf einem (jetzt gewöhnlichen) Pianoforte vom zweiten bis zum dritten **C** liegen: **C**—c, d, e, f, g, a, h—c. Mit dieser Oktav beginnen die tiefsten Töne im Tenore und auf der Viola, (der tiefsten Saite leer) und in der zweiten Hälfte derselben befindet sich das **G** als tiefste Note für das Violin.

d) Die Tonreihe vom dritten bis zum vierten **C** wird die eingestrichene Oktav genannt (c̄, d, ē, f, ḡ, ā, h, c̄,). In dieser liegen die tiefsten und mittleren Töne des Diskantes — auf der Violine mit dem dritten Finger auf der **G=Saite** bis zum zweiten Finger auf der **A=Saite** —; dann die höheren Alt=Töne — auf der Viola mit dem dritten Finger auf der **G=Saite** beginnend und die höchsten Tenor=Töne — auf dem Violoncello mit dem zweiten Finger auf der **A=Saite** angefangen.

e) Die zweigestrichene Oktav geht vom vierten **C** (auf der Violin mit dem zweiten Finger auf der **A=Saite**) bis zum fünften **C**, nämlich: c̄, d̄, ē, f̄, ḡ, ā, h̄, c̄—c̿. In dieser Achtenreihe liegen die höheren und höchsten kaum erreichbaren Diskant= und die höheren Violin=Töne.

f) Die dreigestrichene Oktav reicht vom fünften bis zum sechsten **C** (auf der **E=Saite**), nämlich: c̿, d̿, e̿, f̿, g̿, a̿, h̿, c̿. Diese Töne kommen auf dem Violin seltener als auf der Flöte vor. Endlich

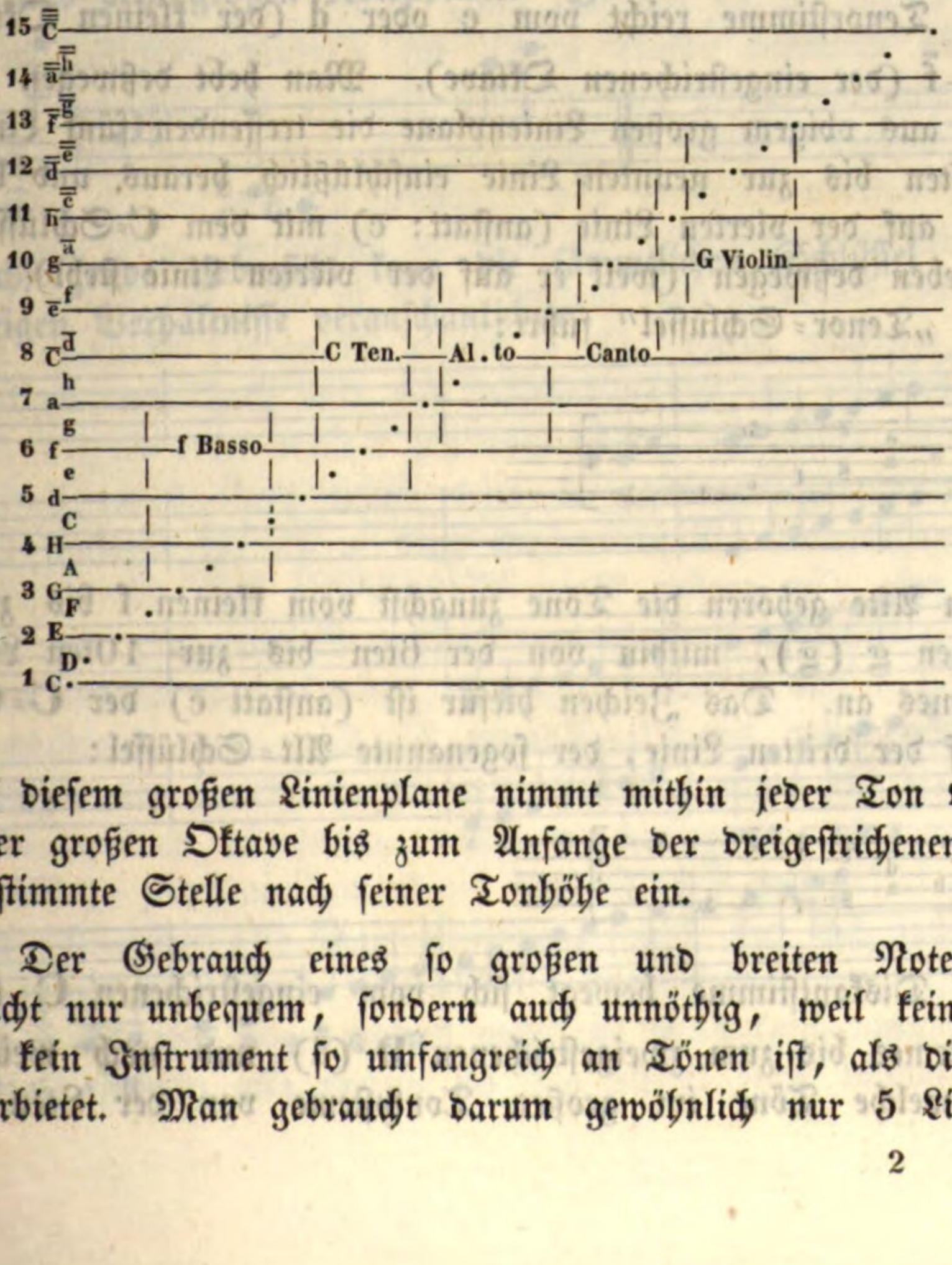
g) enthält manches Pianoforte noch theilweise oder ganz die viergestrichene Oktav: c̿, d̿, e̿, f̿, (g̿, a̿, h̿, c̿.)

§. 3.

Von den Noten oder Tonzeichen.

1) Die Töne wurden nach ihren Höhen oder Tiefen, ehe die Notenschrift erfunden war, mittels wirklicher Buchstaben und ihrer nöthigen Nebenbestimmungen (siehe oben §. 1 Nro. 5—6) bezeichnet. Die Unbequemlichkeit aber auf solche Art Tonstücke aufzusetzen, veranlaßte die Erfindung anderer Tonzeichen (z. B. der Ziffern ꝛc.), endlich auch der Notenschrift. Unter dieser versteht man das Verfahren, die Töne durch Punkte, Ringe ꝛc. und die Tonhöhen durch ihre Stellung auf und zwischen Linien zu bezeichnen.

Daraus entwickelte sich der gegenwärtig in Gebrauch gekommene Notenplan, dessen Linien und Zwischenräume als bestimmte Tonstufen gelten. Will man alle (oben §. 2, Nro. 2 aufgestellten) Achtenabtheilungen der Töne nach diesem Verfahren in Uebersicht bringen, so könnte dieses etwa auf folgende Weise geschehen:

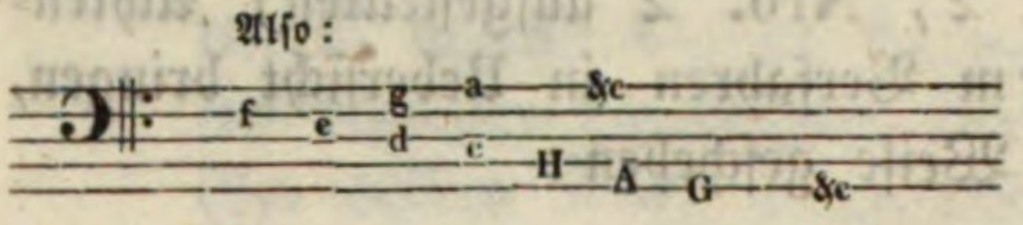


Auf diesem großen Linienplane nimmt mithin jeder Ton vom Anfange der großen Oktave bis zum Anfange der dreigestrichenen Oktave seine bestimmte Stelle nach seiner Tonhöhe ein.

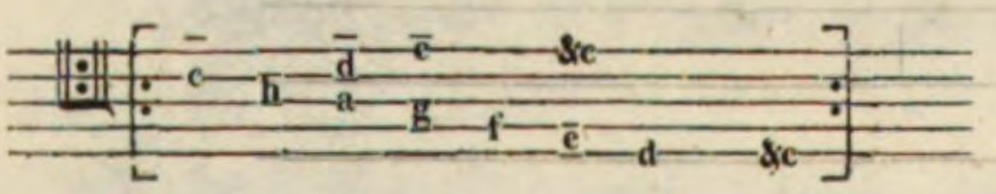
2) Der Gebrauch eines so großen und breiten Notensystemes wäre nicht nur unbequem, sondern auch unnöthig, weil keine Singstimme, kein Instrument so umfangreich an Tönen ist, als dieses System darbietet. Man gebraucht darum gewöhnlich nur 5 Linien und

zwar diejenigen, auf welchen die Töne einer gewissen Stimme ihren Sitz haben. — So z. B. reicht der Umfang einer gewöhnlichen Baßstimme vom großen G bis zum kleinen h. Man hebt deßwegen für diese Stimme (aus dem obigen großen Linienplane) die 3te, 4te, 5te, 6te und 7te Linie gleichsam heraus, und stellt sie als fünf selbstständige Linien für den Baß hin. Damit man aber nicht nöthig hat, alle fünf Linien und vier Zwischenräume mit den treffenden Buchstaben zu bestimmen, so bezeichnet man nur eine einzige Linie, von welcher die übrigen Stufen abzuzählen sind. Für die Baßstimme könnte man entweder die erste (unterste) Linie mit (groß) G, oder die zweite mit H ꝛc. bezeichnen, aber man hat die vierte Linie, auf welche (klein) f trifft, gewählt. Anstatt des kleinen f aber setzt man gewöhnlich (nicht immer und überall) ein anderes Zeichen — nämlich 𝄢: — welches man Schlüssel und zwar Baßschlüssel nennt.

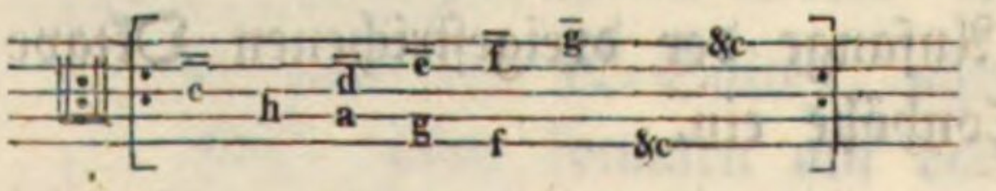
Also:



Die Tenorstimme reicht vom c oder d (der kleinen Oktav) bis zum $\bar{e}$—$\bar{f}$ (der eingestrichenen Oktave). Man hebt deßwegen für diese Stimme aus obigem großen Linienplane die treffenden fünf Linien von der fünften bis zur neunten Linie einschlüßlich heraus und bezeichnet dieselben auf der vierten Linie (anstatt: $\bar{c}$) mit dem C-Schlüssel (𝄡), welcher eben deßwegen (weil er auf der vierten Linie steht) die Benennung „Tenor-Schlüssel" führt:

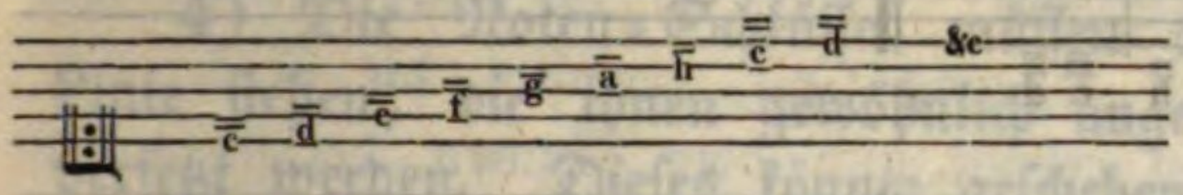


Dem Alte gehören die Töne zunächst vom kleinen f bis zum eingestrichenen g ($\bar{g}$), mithin von der 6ten bis zur 10ten Linie des Tonsystemes an. Das Zeichen hiefür ist (anstatt $\bar{c}$) der C-Schlüssel (𝄡) auf der dritten Linie, der sogenannte Alt-Schlüssel:

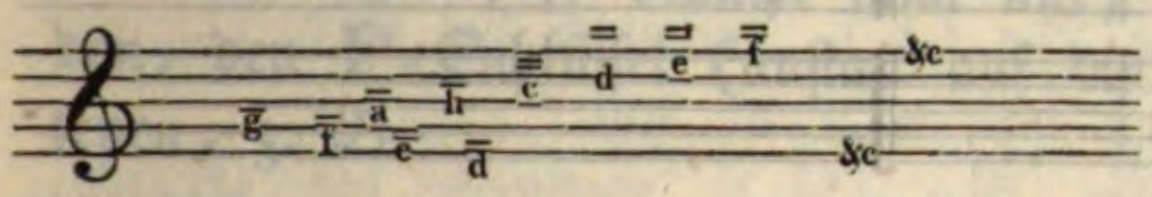


Die Diskantstimme bewegt sich vom eingestrichenen C ($\bar{c}$) des Notensystemes bis zum zweigestrichenen D ($\bar{\bar{d}}$) und noch weiter aufwärts, welche Töne im großen Tonsysteme von der 8ten bis zur

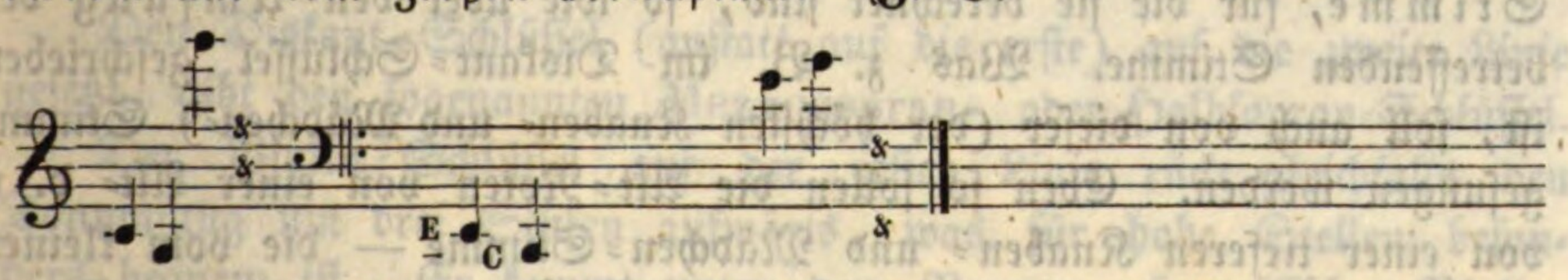
12ten, 13ten ꝛc. Linie reichen. Man bezeichnet deßwegen die Diskantstimme mit dem eingestrichenen **C**=Schlüssel auf der ersten Linie.



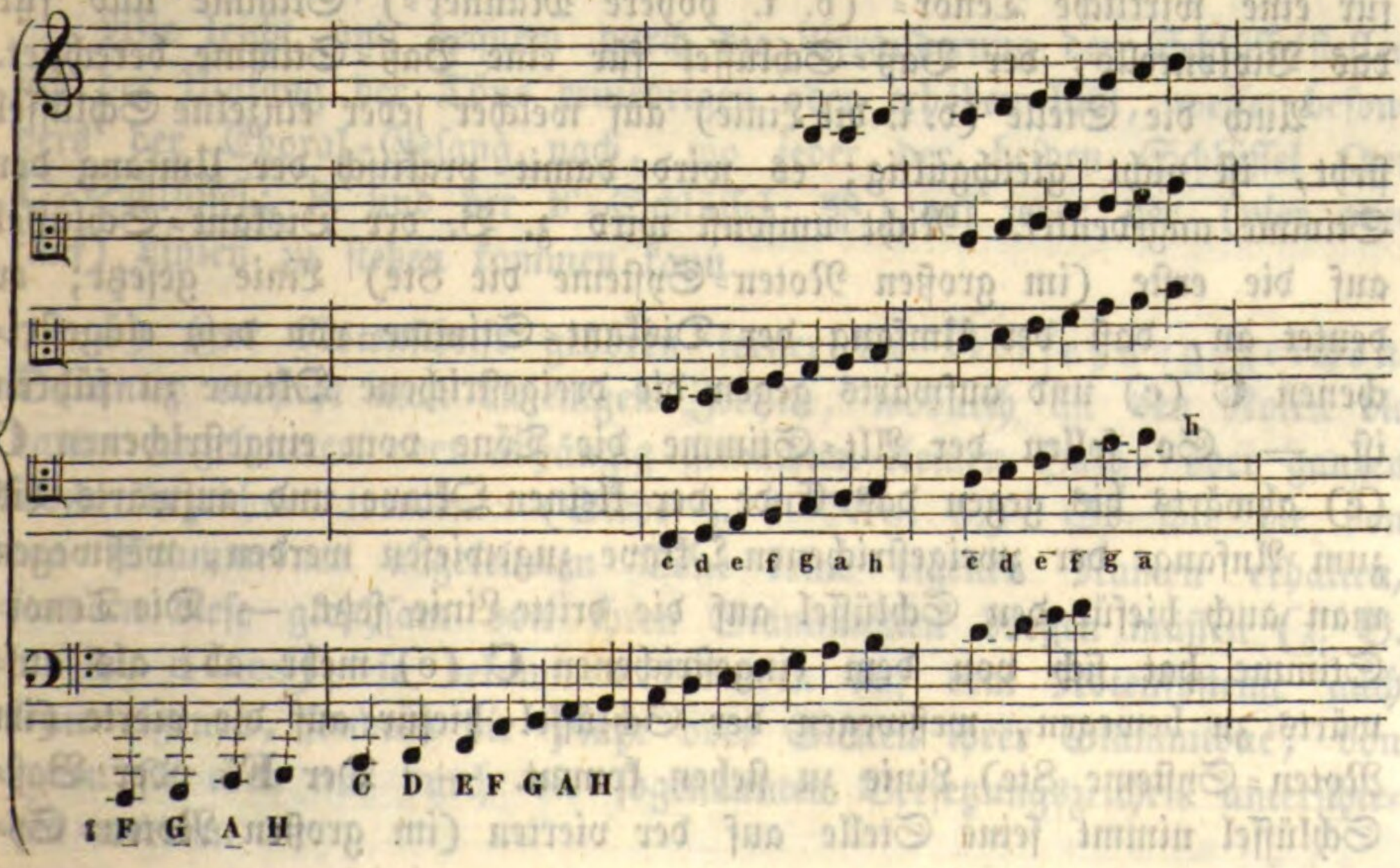
Dem Violine bleiben für die Töne der ein=, zwei= und dreigestrichenen Oktave die Linien von 9 bis 15. Der Schlüssel hiefür steht auf der zweiten der besagten Linien, d. i. auf **G** und heißt ebendeßwegen der **G**=Schlüssel:

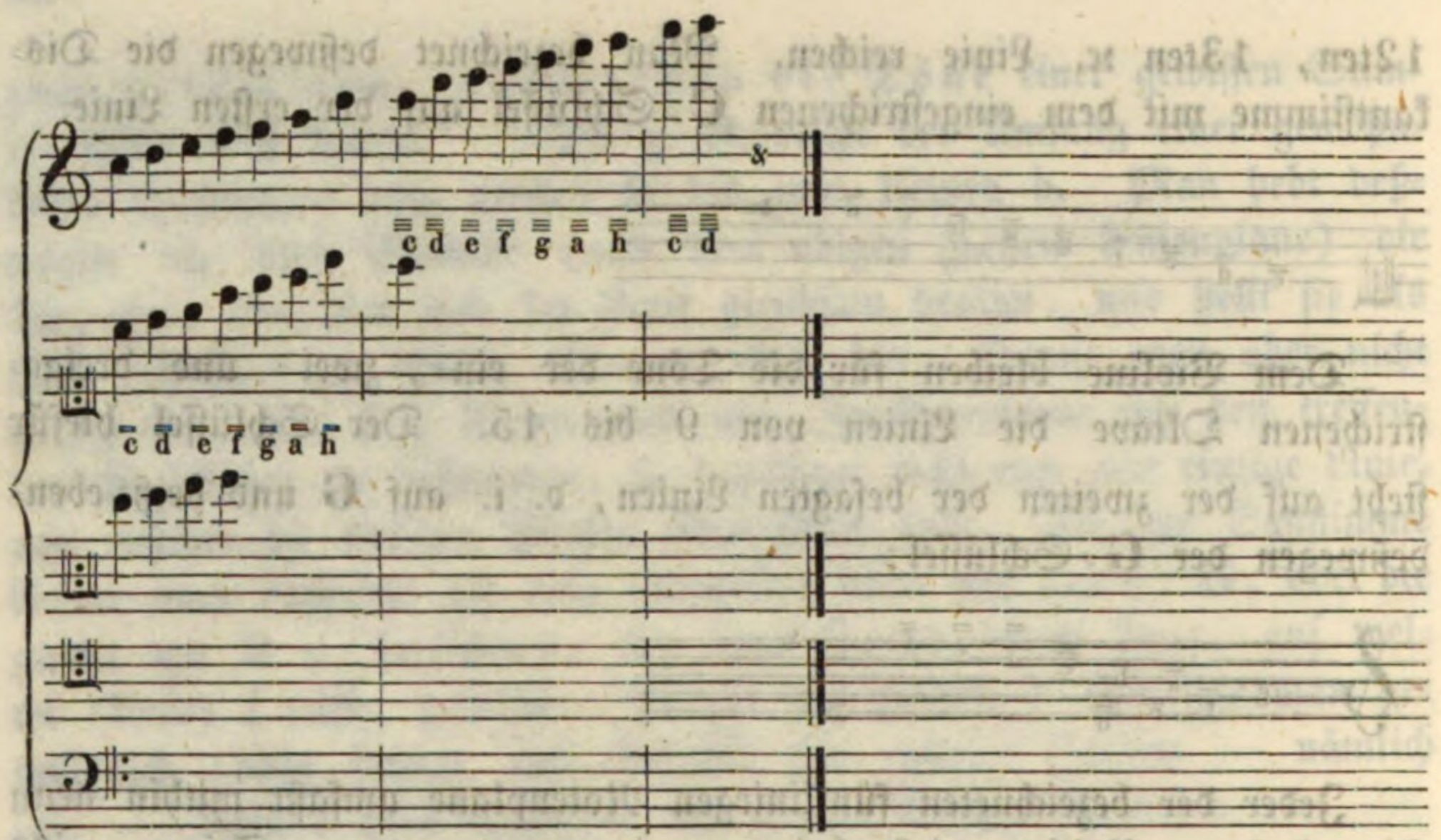


Jeder der bezeichneten fünfliniegen Notenplane umfaßt mithin neun Klangstufen. Reichen diese bei der ein= und anderen Stimme nicht aus, was besonders bei dem Violine der Fall ist, so fügt man die fehlenden höheren oder tieferen Linien in der Gestalt kurzer Striche hinzu, d. i. man entlehnt gleichsam die nöthigen Ober= oder Unterlinien aus dem großen Notenplane. Z. B.



Nachfolgende Uebersicht kann die sämmtlichen Schlüssel und ihre gegenseitigen Verhältnisse veranschaulichen:



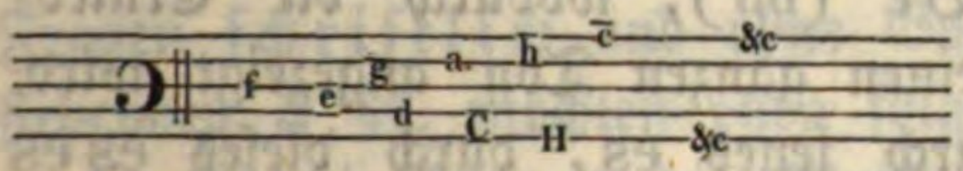


3) Die Musik=Schlüssel geben mithin nach Form und Bedeutung ihres jetzigen Gebrauches nicht blos Aufschluß über die Namen der Noten, sondern auch vorzüglich über die (Sing= oder Spiel=) Stimme, für die sie berechnet sind, so wie über den Umfang der betreffenden Stimme. Was z. B. im Diskant=Schlüssel geschrieben ist, soll auch von dieser (der höchsten Knaben= und Mädchen=) Stimme gesungen werden. Eben so sollen die Alt=Noten von einer Alt= d. i. von einer tieferen Knaben= und Mädchen=Stimme — die vom kleinen **G** bis zum zweigestrichenen **E** reicht — gesungen, im Streich=Quartett von der Viola gespielt werden. So ist auch der Tenor=Schlüssel für eine wirkliche Tenor= (d. i. höhere Männer=) Stimme und für das Violoncello, der Baß=Schlüssel für eine Baß=Stimme berechnet.

Auch die Stelle (d. i. die Linie) auf welcher jeder einzelne Schlüssel steht, ist nicht gleichgültig; es wird damit praktisch der Umfang der Stimme angedeutet. Nicht umsonst wird z. B. der Diskant=Schlüssel auf die erste (im großen Noten=Systeme die 8te) Linie gesetzt; er deutet an, daß der Umfang der Diskant=Stimme von dem eingestrichenen **C** (c̄) und aufwärts gegen die dreigestrichene Oktave zu führen ist. — So sollen der Alt=Stimme die Töne vom eingestrichenen **C** (c̄) abwärts bis gegen das Ende der kleinen Oktave und aufwärts bis zum Anfange der zweigestrichenen Oktave zugewiesen werden, weßwegen man auch hiefür den Schlüssel auf die dritte Linie setzt. — Die Tenor=Stimme hat sich von dem eingestrichenen **C** (c̄) mehr ab= als auf=wärts zu bewegen, weßwegen der Schlüssel hiefür auf die vierte (im Noten=Systeme 8te) Linie zu stehen kommt. — Der **F**= oder Baß=Schlüssel nimmt seine Stelle auf der vierten (im großen Noten=Sy=

steme 6ten) Linie ein, weil die von ihm bezeichnete Stimme ihren Umfang vom kleinen **F** (f) mehr ab- als aufwärts besitzt.

4) Die Noten-Schlüssel müssen aber eben nicht immer auf der Linie stehen, die ihnen gewöhnlich angewiesen wird; sie können auch versetzt werden. Dieses könnte geschehen (und geschieht auch), um irgend einer Stimme einen etwas höheren oder tieferen Tonumfang anzuweisen. Wollte man z. B. eine (etwa erste) Baß-Stimme mehr mit höheren, als mit tieferen Tönen beschäftigen, also mit solchen, welche im gewöhnlichen Baß-Schlüssel mit Oberlinien bezeichnet werden müßten, so braucht man nur, um diese Oberlinien zu vermeiden, den **F**-Schlüssel (anstatt auf die vierte) auf die dritte Linie zu setzen, z. B.



Dieser Schlüssel existirt auch und zwar unter dem Namen: Halbbaß- oder Baryton-Schlüssel.

Auf die unterste Linie gesetzt, würde der **F**-Schlüssel den Alt-Schlüssel ersetzen.

Den Diskant-Schlüssel (anstatt auf die erste) auf die zweite Linie gesetzt, gibt den sogenannten **Mezzosopran-** oder Halbsopran-Schlüssel.

Der Violin-Schlüssel auf der ersten Linie rückt gleichfalls den Tonumfang um drei Stufen aufwärts, was für hohe Stellen besonders bequem ist. Er kommt unter dem Namen „französischer Violin-Schlüssel" vor, ist aber selten, etwa bei der **Flûte douce** nnd dem Flageolet gebräuchlich.

Wie leicht und bequem durch die Veränderung der Schlüsselstellen sich der Umfang der Töne erniedrigen oder erhöhen läßt, weiset besonders der Choral-Gesang nach, wo jeder der beiden Schlüssel (der **C**-Schlüssel: 𝄡 und der **F**-Schlüssel: 𝄢) auf jeder der (vier oder fünf) Linien zu stehen kommen kann.

5) Zur Notenschrift gehören ferner die Versetzungszeichen. Darunter versteht man diejenigen Zeichen, wodurch an den Noten die davon abgeleiteten oder abhängig gemachten kleinen Halb- oder ganzen Töne bezeichnet werden. (Siehe §. 1. **Nro.** 6.) So wie die von den Stammtönen abgeleiteten Töne keine eigenen Namen erhalten, sondern diese gleichsam von ihren Stammtönen borgen müssen (z. B. c—**is**, d—**es**); so bekommen dieselben auf dem Notensysteme auch keine eigenen, sondern die Plätze oder Stellen ihrer Stammtöne, von denen sie eben nur durch die sogenannten Versetzungszeichen unterschieden werden.

Versetzungszeichen sind dreierlei in den Gebrauch gekommen. Die Erhöhungs-, Erniedrigungs- und die Wiederherstellungszeichen.

Erhöhungszeichen sind:

a) Das einfache oder kleine Kreuz (♯), welches die Note um einen kleinen halben Ton erhöht und dem Namen derselben is hinzugibt; und

b) das große oder doppelte Kreuz (𝄪), welches die Note um einen kleinen ganzen Ton erhöhet und dem Namen derselben is is beigibt.

Erniedrigungszeichen sind:

a) Das kleine oder einfache Be (♭), wodurch die Erniedrigung der Note um einen kleinen halben Ton, und

b) das große oder doppelte Be (𝄫), wodurch die Erniedrigung der Note um einen kleinen ganzen Ton angezeigt wird. Daß der Name der Note durch jenes es, durch dieses es es hinzubekommt, ist bereits oben gesagt worden. (Siehe §. 1. Nro. 6.)

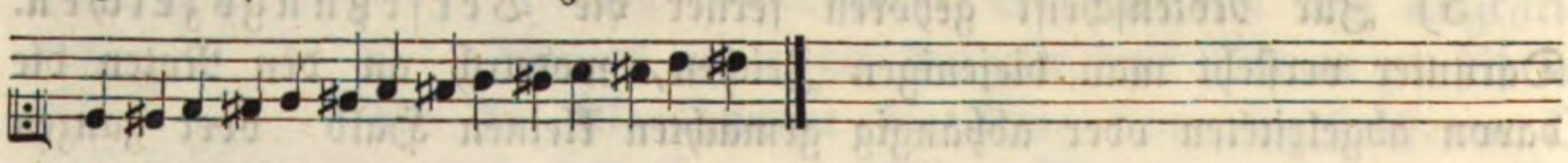
Kreuze und Be unmittelbar nach dem Schlüssel oder am Anfange eines Tonstückes gesetzt, sind wesentlich und gelten durch das ganze Stück. Kommt aber im Fortgange eines Tonstückes ein Versetzungszeichen vor, so ist es zufällig und gilt gewöhnlich nur einen Takt hindurch. Wenn eine durch Versetzungszeichen erhöhete oder erniedrigte Note wieder in ihre ursprüngliche Form — Stammform — zurückgesetzt werden soll, so bedient man sich der Auflösungszeichen nnd zwar

a) des einfachen (♮), wenn ein Kreuz oder Be, und

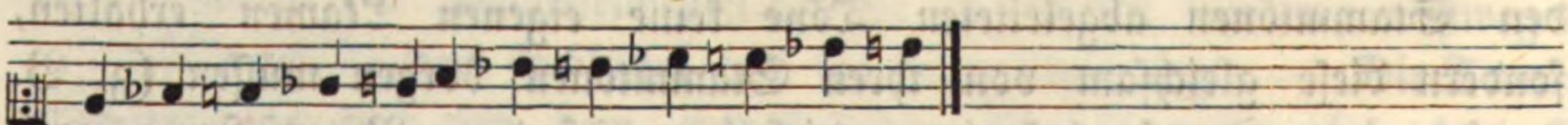
b) des doppelten (♮♮), wenn zwei Kreuze oder Be aufgelöst werden sollen.

Zur Anschauung möge dienen die Aufstellung des chromatischen und enharmonischen Tongeschlechtes mit Noten:

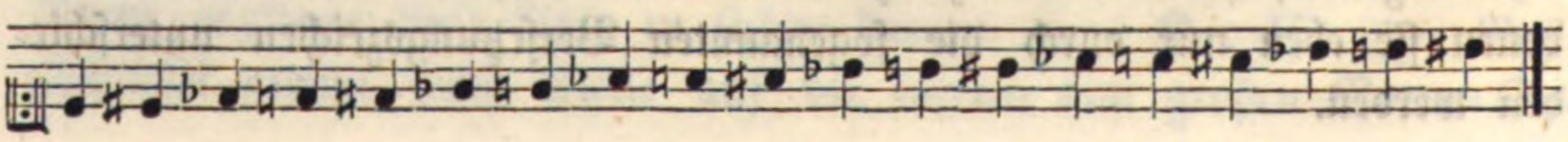
a) Dasselbe mit Kreuzen:



b) Mit Been:



c) Das enharmonische Tongeschlecht:



6) Zur Notenschrift gehören endlich auch noch andere Zeichen und Ausdrücke, von denen füglicher später (nach der Lehre vom Takte) zu reden ist.

Anmerkung über das Lehrverfahren.

Dem Lehrer muß daran gelegen sein, daß sich die Grundsätze und Regeln der Musik im Zöglinge fest begründen. Um es dahin zu bringen, dürfte ein bloßes Auswendiglernen der (z. B. in diesen Blättern oder in einer anderen Musiklehre) gegebenen Lehren nicht hinreichen. Vielmehr soll der Lehrling veranlaßt werden, das Erlernte gleichsam neu (ohne Buch) und selbstthätig zu denken und in andere Rubriken zu bringen. Dieses dürfte etwa unter andern Mitteln auch dadurch zu erzielen sein, daß man den Lehrling anweiset, gegebene Fragen schriftlich und ohne Buch zu beantworten. Ueber die vorstehenden 3 §§. möchten etwa folgende Fragen zu setzen sein:

1) Womit hat es die Musik zu thun? Was ist ein Ton? Was sind Töne? Was wird erfordert, um einen reinen Ton hervorzubringen? Was geht hieraus in Absicht auf die Wahl der Saiten hervor?
2) Welcher Ton wird tief, welcher hoch genannt? Worin liegt der Unterschied? Wovon — von welchen Beschaffenheiten des klingenden Körpers — hängt die Höhe oder Tiefe des Tones ab? Wodurch — durch welche Klangkörper läßt sich jede dieser Beschaffenheiten anschaulich nachweisen?
3) Wie viele und welche Haupttöne sind in der Musik angenommen? Welche unter diesen stehen unter sich (so ziemlich) im gleichen Klangverhältnisse? Warum? Was versteht man unter dem sogenannten diatonischen Tongeschlechte?
4) Welche Töne werden abgeleitete genannt und wodurch werden sie aus den Stammtönen gewonnen? Wodurch werden die abgeleiteten halben und ganzen Töne von den Stammtönen unterschieden?
5) Wie heißt das chromatische Tongeschlecht mit Erhöhungen? Wie mit Erniedrigungen? Wie heißt das enharmonische Tongeschlecht?
6) Was versteht man unter einer Achtenabtheilung? Woher kommt es, daß es mehrere derselben gibt? Welche Achtenabtheilungen enthält ein jetzt gewöhnliches Pianoforte?
7) Wodurch — durch welche Zeichen — werden die Töne der Musik gewöhnlich sichtbar dargestellt? Was sind Noten? Was ist der Notenplan? Wozu dient er? Wodurch erhält der Notenplan erst seine Geltung? Wie vielerlei Musik-Schlüssel sind gewöhnlich? Auf welcher Linie steht jeder und was bezeichnet er?

8) Was versteht man unter Versetzungszeichen? Was wird durch sie im Allgemeinen bezeichnet? Wie vielerlei gibt es? Was bezeichnet jede Art derselben? ꝛc.

§. 4.

Von dem Takte.

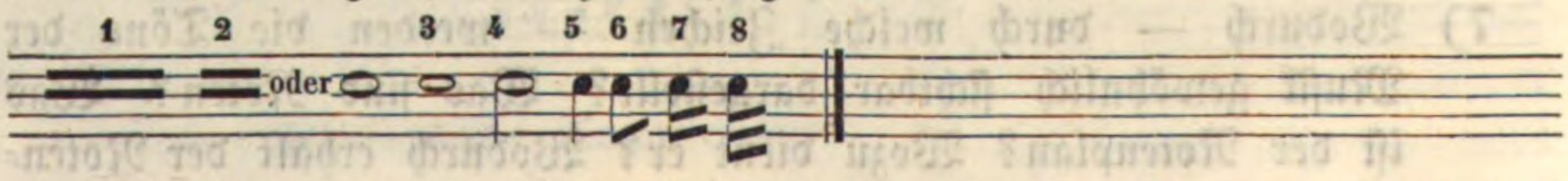
1) Eine Eigenthümlichkeit, besonders der gegenwärtigen Vocal- und Instrumental-Musik besteht darin, daß die Töne in Ansehung ihrer Dauer genau nach Quoten (Verhältnißtheilen) gegen einander abgemessen und diese Zeitabschnitte selbst wieder gegen einander abgewogen und symmetrisch accentuirt werden.

Dieses rhythmische oder taktmäßige Verfahren ist aber bei der Musik nicht wesentlich. Bei dem Choral-Gesange z. B. wird die längere und kürzere Dauer der Töne nur so im Allgemeinen nach dem Sylbenmaße und dem Werthe der Wörter genommen; es findet dabei kein scharfes ganz gleichmäßiges Abmessen und Abwägen der Zeiten Statt. Eben so ist es auch bei dem Recitative, ferner in freier Phantasie, in Stellen, die mit „Senza tempo“ bezeichnet sind und in dem sogenannten „Colla parte.“

Bei weitem gebräuchlicher ist aber heut zu Tage ein streng rhythmisches d. i. taktmäßiges Verfahren.

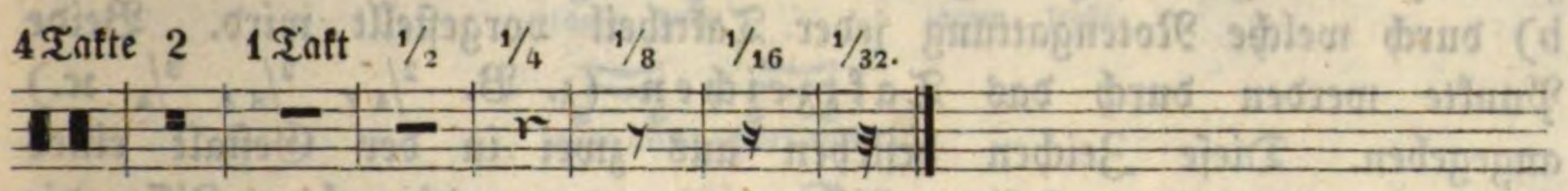
2) Unter Takt versteht man 1) überhaupt eine gleichmäßige Bewegung; 2) in musikalischer Beziehung die durch abgemessene Schläge bezeichneten Zeittheile, nach welchen Reihen von Tönen als zeiterfüllende Größen gleichförmig abgetheilt werden; und 3) die Abschnitte oder Gruppen von Noten, die durch das gleichmäßige Abtheilen als Zeitganze erscheinen. In jener Beziehung haben wir ein Taktschlagen oder Taktgeben und in dieser Beziehung eine oder mehrere Noten, die, zwischen sogenannten Taktstreichen stehend, einen Takt, eine Zeitgruppe, ein Zeitganzes geben. — Die durch das Taktiren gegebene Symmetrie der Töne wird das musikalische Zeitmaß, wohl auch Metrum genannt.

3) Wie lange oder kurz ein Ton in der Musik dauern soll, wird in der Notenschrift dadurch angedeutet, daß man den Noten verschiedene Gestalten gibt, und zwar folgende:



Die Note Fig. 1 heißt: longa und gilt vier Zeitganze oder Takte; Fig. 2 heißt brevis und wird zwei Takte gehalten; Fig. 3 nennet

man: semibrevis, sie wird als Einheit angenommen und man legt ihr den Namen „ganze Note“ bei; Fig. 4 ist minima und heißt halbe Note, weil deren 2 eine ganze Note geben; Fig. 5 ist semiminima, eine Viertelnote, von denen zwei eine halbe und vier eine ganze Note geben; Fig. 6 ist fusa oder unca, Achtelnote genannt, wovon je zwei eine Viertel- und je acht eine ganze Note geben; Fig. 7 heißt: semifusa oder bis unca; Fig. 8: subsemifusa oder ter unca. Diesen verschiedenen Gestalten der Noten entsprechen die verschiedenen Formen der Schweigezeichen oder Pausen.



Die Ordnung und Unterordnung der bezeichneten Notengeltungen sind zunächst nur für gerade Takttheile (für Takte zu zwei und vier Takttheilen) berechnet. Es gibt aber nicht nur Taktarten zu drei Takttheilen, sondern es werden auch Töne auf ungerade Zeitverhältnisse berechnet. Da wir aber keine Notengestalt für ein ungerades Zeitverhältniß haben, so kommt man derselben mit dem Notenpunkte (·) zu Hilfe. Dieser Punkt wird hinter die Note gesetzt, die man verlängern will und gilt halb so viel, als die Note selbst. Eine punktirte Viertelnote z. B. hält drei Achtel. Ist eine Note zweimal punktirt, so gilt der zweite Punkt die Hälfte des ersten Punktes, mithin z. B. eine doppelt punktirte halbe Note drei Viertel und ein Achtel. Hat eine Note drei Punkte, so gilt der dritte Punkt wieder nur die Hälfte des zweiten Punktes, mithin z. B. eine ganze Note mit drei Punkten: eine Ganze, eine halbe, eine Viertel- und Achtelnote.

Es kommt in der Musik sehr oft vor, daß gerade Takttheile (nicht in kleinere gerade, sondern) in kleinere ungerade Takttheile, daß z. B. halbe Noten in drei, Viertelnoten ebenfalls in drei oder auch sechs Unterglieder zerfällt werden. Für diese ungeraden Unterabtheilungen eines geraden Taktes haben wir in der Notenschrift ebenfalls keine eigenthümlichen Noten, sondern man setzt nach Bedarf je drei oder sechs Viertel-, Achtel-, oder Sechszehntelnoten und bezeichnet sie mit der Ziffer 3 — z. B.

— und nennet sie Viertel-Dreierl, Achtel-Dreierl, Sechszehntel-Dreierl oder Sechstel.

4) Ein Takt ist eine Gruppe von mehreren Zeiten, die man Takttheile nennt. Hinsichtlich der Anzahl dieser Takttheile und der Mannigfaltigkeit ihres Gehaltes gibt es einfache und zusammengesetzte Taktarten. Ein einfacher Takt besteht entweder aus zwei Takttheilen und dann ist er eine einfache und gerade Taktart; oder er besteht aus drei Takttheilen und er ist eine einfache ungerade Taktart. Jeder Takttheil kann für jede Notengestalt berechnet werden. Bei einem jeden einfachen Takte hat man sohin auf zwei Punkte zu sehen: a) ob er zwei- oder dreitheilig sei, und b) durch welche Notengattung jeder Takttheil vorgestellt wird. Beide Punkte werden durch das Taktzeichen (z. B. $^2/_4$, $^2/_8$, $^3/_4$ ꝛc.) angegeben. Diese Zeichen bestehen aus zwei in der Gestalt eines Bruches aufeinander gestellten Ziffern, von denen die obere Ziffer die Anzahl der Takttheile und die untere den Gehalt, d. i. die Notengestalt eines Takttheiles zu beachten gibt. Die Bezeichnung des $^3/_4$-Taktes heißt mithin: dreitheiliger Takt, dessen Takttheile in Viertelnoten abgebildet sind ꝛc. ꝛc.

Die Zeit und Art der Bewegung, die durch den Takt ausgedrückt wird, pflegt man den niedern (auch Takt-) Rhythmus zu nennen. Hiezu gehört aber nicht allein eine gewisse abgemessene Länge der Zeit, sondern das Gefühl verlangt auch, daß gewisse Zeittheile eines Taktes (die Momente einer Taktgruppe) mit mehr innerem Gewichte und Nachdruck vorgetragen werden, um so dem Ganzen Bestimmtheit, Leben und Bedeutung zu geben. Die durch Nachdruck hervorgehobenen Takttheile werden schwere, auch gute, starke, die entgegengesetzten, leichte, schlechte, schwache Zeiten genannt; (ähnlich den innerlich langen und kurzen Sylben in der poetischen Metrik.)

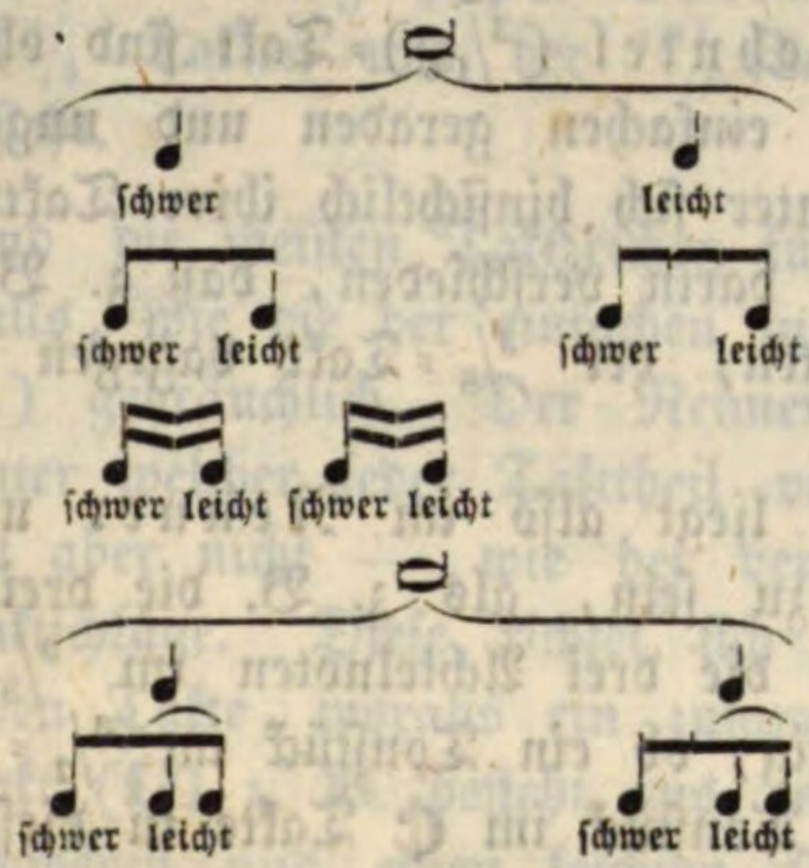
In jedem Takte ist der Niederschlag (im Griechischen Thesis genannt) der starke und der Aufschlag (im Griechischen Arsis genannt) der schwache Takttheil. Jeder zweitheilige Takt besteht sohin aus einem schweren und aus einem leichten Takttheile; jeder dreitheilige Takt aber aus einem schweren und zwei leichten Takttheilen. *)

Ein ähnlicher Unterschied des innern Gewichtes findet auch selbst wieder unter den kleinern Taktgliedern eines Takttheiles Statt.

---

*) Es will hiemit jedoch nicht gesagt werden, daß der schwere Takttheil auch immer gewichtiger (mehr forte) vorgetragen werden müsse, sondern es ist nur die Rede von jenem innern Gewichte, welches das Gefühl eines Zuhörers jedem schweren Takttheile von selbst beilegt. Es können übrigens auch leichte Takttheile durch eine größere Tonstärke ausgezeichnet werden; es wird aber gerade dadurch dem Gefühle eine eigene Art von Stoß und Ruck versetzt.

Stehen diese kleineren Glieder zu dem Takttheile dem sie angehören, im Verhältnisse wie 1:2 oder 1:4, so sind ebenfalls wieder je die erste Note schwer, die zweite leicht. Bei Triolen-Eintheilungen aber ist die erste Note einer jeden derselben schwerer als die beiden folgenden. Ein Beispiel mag zur Anschauung dienen:



In der Ausübung macht man der Art zwischen schweren und leichten Takttheilen einen Unterschied, daß man bei Ton- und Akkorden-Fortschreitungen auf diese in der Regel die Leittöne und Leitakkorde, auf jene die Grund-Töne und Grund-Akkorde zu legen pflegt. In Berücksichtigung dieser Regel soll mithin der Schluß eines Tonstückes auf einem schwachen Takttheile vorbereitet und auf einem starken vollendet werden. *)

5) Die einfachen Taktarten zertheilen sich in gerade und ungerade.

Einfache gerade Taktarten sind:

a) Der Zweieinsel- oder große Alla-Breve-Takt. Er hat zwei Takttheile, wovon jeder eine ganze Note enthält, die zusammengenommen eine brevis (siehe §. 4, Nro. 3, Fig. 2) geben. Das Zeichen hiefür ist: 𝅜 oder $^2/_1$ auch 𝍪. Diese Taktart kommt jedoch jetzt selten mehr vor.

b) Der Zweizweitel- oder kleine Alla-Breve-Takt (𝍪 oder 𝅜) mit zwei Takttheilen, jeder zu einer halben Note, zusammen semibrevis.

Andere einfache Taktarten sind:

c) Der Zweiviertel-Takt ($^2/_4$) und

d) der Zweiachtel-Takt ($^2/_8$).

Einfache ungerade Taktarten sind:

a) Der Dreieinsel- oder Dreiganze-Takt ($^3/_1$ oder 𝅜.); er

*) Was hierüber noch weiter zu sagen ist, gehört in die Lehre von der Verbindung der Akkorde und in die Lehre vom Contra-Punkte.

hat drei Takttheile, jeder mit einer ganzen Note; er kommt in neuerer Musik selten vor.

b) Der Dreihalb- auch Dreizweitel-Takt ($^3/_2$ oder 3) mit drei Takttheilen, jeden zu einer halben Note.

c) Der Dreiviertel- ($^3/_4$, der Dreiachtel- ($^3/_8$) und der Dreisechszehntel ($^3/_{16}$)-Takt sind ohnehin sehr bekannt.

Die bezeichneten einfachen geraden und ungeraden Taktarten sind sich jede Gattung unter sich hinsichtlich ihrer Takttheile oder Taktschläge ganz gleich und nur darin verschieden, daß z. B. der Dreiviertel-Takt durch drei Viertelnoten, der $^3/_8$-Takt dagegen durch drei Achtelnoten dargestellt wird.

Der Unterschied liegt also im Nenner und scheint in so ferne auch nur nominel zu sein, als z. B. die drei Viertelnoten im $^3/_4$-Takt das sind, was die drei Achtelnoten im $^3/_8$-Takte sind. Sohin erscheint es gleichgiltig, ob ein Tonstück im $^3/_2$- oder $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takte, oder ob ein Tonstück im 𝔠 Takte in diesem oder im $^2/_4$- oder $^2/_8$-Takte geschrieben wird. Die Verschiedenheiten der Taktbezeichnungen sind nicht aber blos verschiedene Darstellungen der Takte und ihrer Theile, sie sind dem Tonsetzer ein Mittel, den Charakter anzuzeigen, in welchem er das verfertigte Musikstück vorgetragen wissen will. Es ist nämlich naturgemäß, daß ein Tonstück desto leichter und sanfter vorgetragen wird, je kleinere Noten dessen Takttheile bezeichnen und daß so umgekehrt die Takttheile desto gewichtiger und derber gehalten werden, je größer die Notengattung ist. Mithin erhält der $^2/_2$-Takt einen anderen Vortrag, als der $^2/_4$-Takt, dieser wieder einen andern als der $^2/_8$-Takt. So werden auch die Viertelnoten im Allegro viel anders vorgetragen, als die Sechszehntelnoten im Adagio, obgleich letztere ungefähr eben so geschwind gehen, als jene.

6) Aus der Zusammensetzung mehrerer einfachen Taktarten entstehen zusammengesetzte Takte.

Werden zwei einfache gerade Takte zu einem Takte zusammengezogen, so erhält man dadurch:

a) Gerade Zusammensetzungen gerader Takte. So geben zwei $^2/_2$-Takte den $^4/_2$- oder großen ganzen Takt und zwei $^2/_4$-Takte den $^4/_4$- oder sogenannten ganzen Takt. (C.)

Werden je zwei einfache ungerade Takte vereint, so entstehen:

b) Gerade Zusammensetzungen ungerader Takte. Hieher gehören: Der $^6/_2$-Takt, welcher aus zwei $^3/_2$-Takten und der $^6/_4$-Takt, der aus zwei Dreiviertel-Takten zusammengesetzt ist.

c) Ungerade Zusammensetzungen ungerader Takte entstehen aus je drei ungeraden einfachen Taktarten. Aus drei $^3/_2$=Takten erhalten wir den $^9/_2$=, aus drei $^3/_4$ Takten den $^9/_4$=, aus drei $^3/_8$=Takten den $^9/_8$=Takt.

d) Mehrfach zusammengesetzte Takte sind: Der $^{12}/_4$=Takt, welcher aus $4\,^3/_4$=Takten und der $^{12}/_8$=Takt, welcher aus vier $^3/_8$=Takten besteht.

Wie ersichtlich sind die meisten Taktzeichen für die zusammengesetzten Taktarten gleichfalls, wie die der einfachen in Form eines Bruches (z. B. $^6/_2$, $^9/_8$ ꝛc.) gebräuchlich. Der Nenner gibt auch hier die Notengattung an, unter welcher jeder Takttheil vorgestellt wird. Die obere Ziffer bezeichnet aber nicht — wie bei den einfachen Taktarten — die Zahl der Taktschläge. Diese richtet sich nach der Zahl und den Arten der einfachen Takte, woraus ein zusammengesetzter Takt besteht. Der ganze Takt (C) z. B. besteht aus zwei $^2/_4$ Takten, von denen jeder einen schweren und einen leichten Takttheil enthält. Es muß mithin dieser Takt vier Taktschläge, zwei schwere und zwei leichte in sich begreifen und es müssen die schweren Takttheile auf das erste und dritte, die leichten auf das zweite und vierte Viertel kommen.

Aus ähnlichen Gründen müssen die $^6/_2$=, $^6/_4$= und $^6/_8$=Takte je vier Takttheile oder Schläge, zwei gute oder starke mit zwei Noten und zwei schlechte oder schwache mit einer Note der durch den Nenner bezeichneten Gattung erhalten.

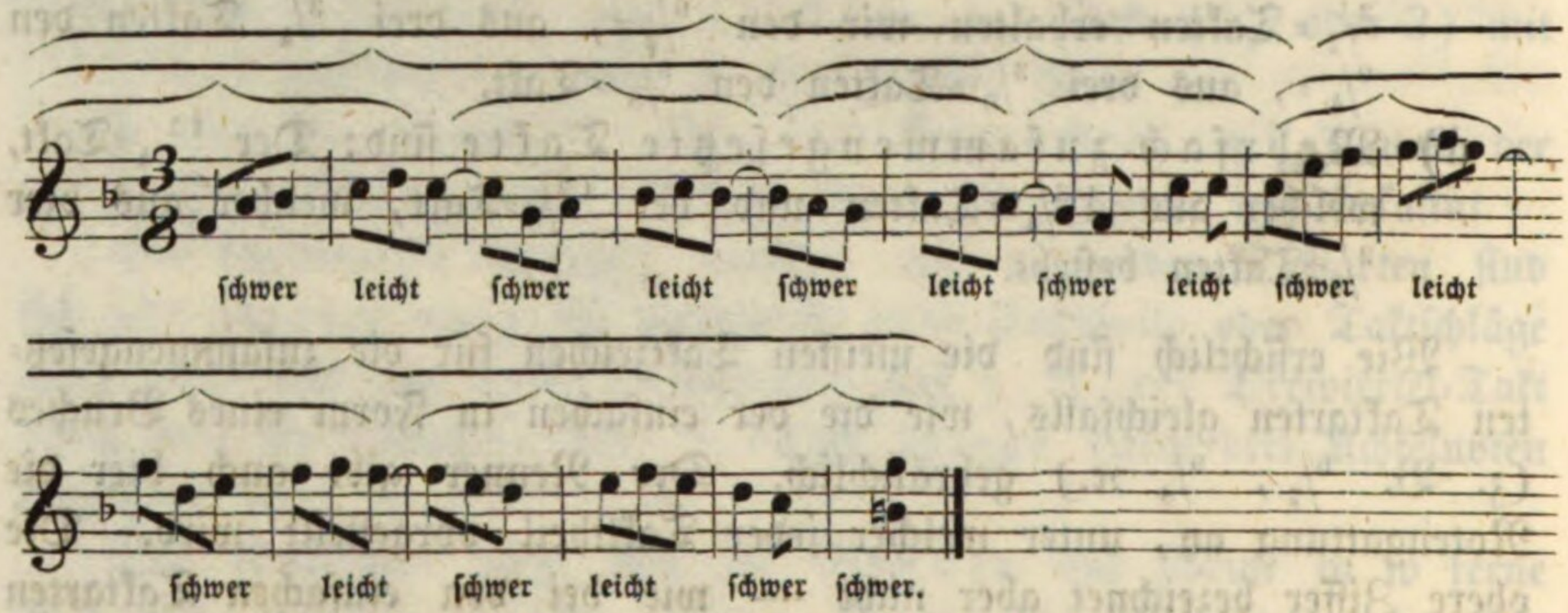
So erhalten die $^9/_4$=, $^9/_8$=Takte jeder drei Schläge, deren jeder mit starker Markirung beginnt. So erhalten dagegen die $^{12}/_4$= und $^{12}/_8$=Takte jeder vier starke Takttheile, weil der erstere aus vier $^3/_4$= und der letztere aus vier $^3/_8$=Takten zusammengesetzt ist.

Was oben in diesem §. am Schlusse von Nro. 5 über den verschiedenen Charakter der verschiedenen Taktbezeichnungen gesagt worden ist, das gilt auch von den zusammengesetzten Taktarten.

7) Ueber den Gebrauch und die Bestimmung zusammengesetzter Taktarten kann vorläufig Folgendes gesagt werden:

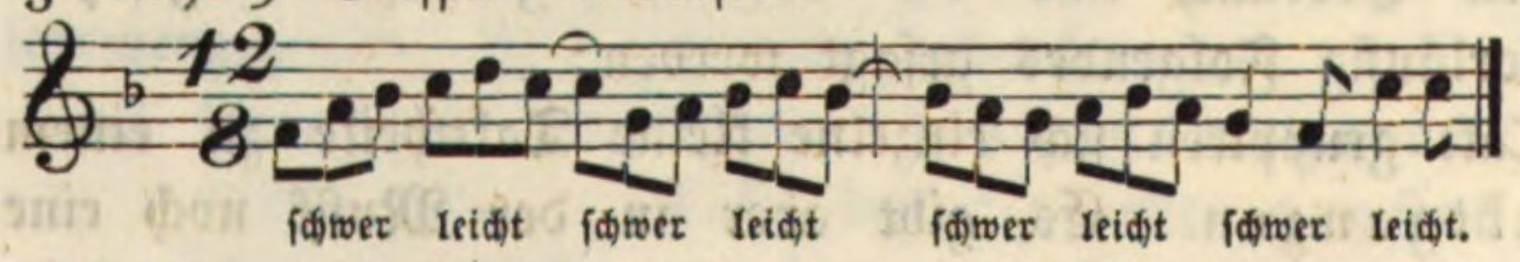
Durch den Takt gruppiren sich einzelne kleine Takttheile zu einem symmetrischen Taktganzen. Es gibt aber in der Musik noch eine höhere Symmetrie, als diese. So wie nämlich einzelne Zeittheile sich zu einem Takte vereinigen, so können auch mehrere Takte als Theile einer größeren Taktgruppe zusammengefaßt erscheinen. Eine solche Taktgruppe pflegen die Theoretiker einen größeren oder höheren Rhythmus zu nennen. Fügt man einem solchen Satze noch einen oder mehrere gleiche Sätze bei, die unter sich selbst wieder symmetrisch zusammenhängen, so erhält man wieder einen höheren

Rhythmen. Folgendes Beispiel besteht aus solchen kleineren und größeren Einschnitten oder Rhythmen.



In diesem Beispiele geben also je zwei Takte zusammen einen kleinen Rhythmus, eine Figur, Phrase. Je zwei und zwei dieser Phrasen bilden wieder einen Rhythmen höherer Gattung, einen Abschnitt und zwei dieser Abschnitte machen wieder einen Haupt-Rhythmus aus, der Einschnitt, Cäsur auch Periode genannt wird. *)

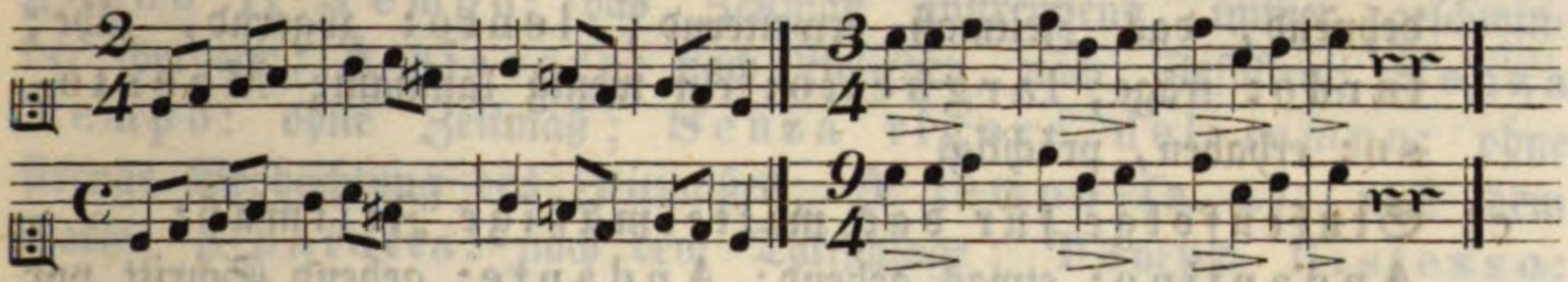
Die Gliederung einer Periode ist dem Taktbaue nicht nur darin ähnlich, daß bei einer Periode die Takte das sind, was bei dem Takte die Takttheile sind, sondern auch darin, daß sich bei jener ebenso schwere und leichte Takte, wie bei diesem schwere und leichte Takttheile herausheben. So z. B. sind in einem viertaktigen Rhythmus der erste und dritte Takt (wie im Viervierteltakte das erste und dritte Viertel) schwer, der zweite und vierte Takt (wie im Viervierteltakte das zweite und vierte Viertel) leicht. Man betrachte in dieser Beziehung das obige in Noten gesetzte Beispiel. Wollte man dieses oder ein ähnliches Beispiel von der einfachen kleinen Taktart in die analoge zusammengesetzte Taktart übersetzen, so würden die schweren Takte zu schweren Takttheilen, die leichten Takte zu leichten Takttheilen werden, wie folgendes (von dem $^{3}/_{8}$- in den $^{12}/_{8}$-Takt gebrachte) Beispiel beweiset:



So verfährt man denn auch wirklich, d. i. man schreibt zuweilen wirklich eine Phrase, einen Abschnitt, selbst eine Periode, die

*) Daß es männliche — im schweren Takttheile und weibliche — im leichten Takttheile sich endende — Perioden gibt, daß diese wieder aus einer geraden Anzahl gerader und ungerader Takte, oder auch aus einer ungeraden Anzahl gerader oder ungerader Takte bestehen können und daß mehrere Perioden unter sich selbst sich wieder verhalten, wie schwere und leichte Takttheile und Takte; Dieses und Aehnliches eignet sich in die Lehre von der Verbindung der Akkorde und kann mithin hier noch nicht näher erklärt werden.

in einer einfachen kurzen Taktart aus mehreren Takten bestehen würde, in geeigneten zusammengesetzten Takten. Man will jedoch hiedurch nicht so fast mehr Einheit in der Notenschrift als vielmehr im Vortrage erzielen, da es sich von selbst versteht, daß Takttheile mehr zu einem geschlossenen Ganzen zusammengezogen, Takte aber mehr geschieden gehalten werden müssen. Noch ein Paar Beispiele mögen das Gesagte veranschaulichen:



Man sieht hieraus das gleichmäßige Verhältniß hinsichtlich der schweren und leichten Takte und Takttheile, aber auch die Nothwendigkeit eines verschiedenartigen Vortrages.

Auch läßt sich nur dann eine aus mehreren einfachen Takten bestehende Phrase oder Periode in einen zusammengesetzten Takt bringen, wenn die Taktglieder dieses letzteren mit der Zahl der kleinen Takte, aus denen die Periode besteht, übereinkommen. Nur Phrasen oder Perioden von zwei oder vier Takten, überhaupt von gerader Taktzahl lassen sich vom $^{2}/_{4}$-Takte in den ganzen Takt setzen. Ein aus Dreiachteltakten bestehendes Tonstück läßt sich nur dann in den $^{12}/_{8}$ umschreiben, wenn es aus lauter viertaktigen oder doch geraden Perioden besteht. Dagegen kann eine Periode von drei Dreiachteltakten nicht in den $^{12}/_{8}$-Takt geschrieben werden, weil im $^{12}/_{8}$-Takte das erste und dritte Taktglied schwer, der dritte Takt einer Periode von drei $^{3}/_{8}$-Takten aber leichter ist. Wird aber der $^{12}/_{8}$-Takt richtig gewählt, so ist er — wie oben im Allgemeinen bemerkt — dem $^{3}/_{8}$-Takte vorzuziehen, indem er dem Tonstücke mehr rhythmische Abrundung gibt.

§. 5.

Von dem Zeitmaße.

1) Durch die verschiedenen Gestalten der Noten wird die Dauer, welche ein Ton haben soll, nur relativ, aber nicht absolut angezeigt, d. i. es wird hiemit nur bestimmt, wie vielmal länger oder kürzer der eine Ton im Verhältnisse zu einem anderen Tone gehalten werden soll; nicht aber, wie lang oder kurz an und für sich selbst.

Um Letzteres, d. i. das Zeitmaß näher zu bezeichnen, bedient man sich gewisser Kunstwörter:

a) Die Hauptgattungen bezeichnen:
Adagio: langsam; **Andante**: gehend; **Allegro**: munter.

b) Stufenfolge für das langsame Zeitmaß:
Adagio molto oder **Adagiosissimo**: sehr langsam; **Adagio**: langsam; **Grave**: ernsthaft, schwerfällig; **largo**: dehnend, das Zeitmaß erweiternd; **lento**: zögernd, zähe; **tardo**: träge; **larghetto**: ein wenig langsam; **Maestoso**: erhaben, prächtig.

c) Stufenfolge für das mittelmäßige Zeitmaß:
Andantino: etwas gehend; **Andante**: gehend Schritt vor Schritt; **Andante con moto**: gehend mit Bewegung; **Andante un poco**: ein wenig gehend; **Andante come Allegro**: muß gehen fast wie ein **Allegretto**.

d) Stnfenfolge des geschwinden Zeitmaßes:
Allegretto: etwas munter; **allegro**: munter; **Allegro molto** oder **assai**: sehr munter; **Presto**: geschwinder; **Prestissimo**: am geschwindesten.

e) Ferner gibt es noch folgende Vorschriften:
Moderato: mit mäßiger Bewegung; **Allegro moderato**: etwas munterer; **Vivace**: lebhaft; **Tempo giusto**: das rechte Zeitmaß, das der Musiker, der Natur des Tonstückes gemäß selbst finden soll.

f) Nähere Bestimmungen der bezeichneten Ausdrücke sind:
Assai: sehr, eigentlich genug; **poco** oder **un poco**: ein wenig; **ma non troppo** oder **non tanto**: aber nicht zu sehr; **non molto**: nicht viel, nicht sehr.

2) Die Art des bewegten oder leidenschaftlichen Vortrages bestimmen folgende Ausdrücke: **Con affetto**: mit Affekt, Anmuth; **Affettuoso**: leidenschaftlich, rührend; **Amabile**: liebreich; **Amoroso**: liebreich; **Animato**: beseelt; **Ardito**: beherzt, kühn; **brillant**: feurig, glänzend; **con brio**: mit Feuer; **burlesco**: possierlich, drollig; **cantabile**: sangbar, (langsam und angenehm singend); **Capriccioso**: voll wunderlicher Einfälle; **Discreto**: mit Mäßigung; **Furioso**: wüthend; **con fûoco**: mit Feuer; **Grazioso**: reizend; **Jnnocenteo**: unschuldig, naiv; **Lagrimoso**: kläglich, weinend; **languido**: schmachtend, seufzend; **lusinando**: schmeichelnd; **Mesto**: traurig; **Pietoso**: mitleiderregend; **Pomposo**: prächtig; **Scherzando**: scherzend;

con spirito: mit feurigem Geiste; con tenerezzo: mit Zärtlichkeit; Tranquillamente: ruhig; Alla zoppo: hinkend.

3) Kunstwörter des unvermuthet sich ändernden Zeitmaßes: Ritardando il tempo (abgekürzt: ritard.): das Zeitmaß verzögern, allmählig langsamer; Ritardando: verzögernd; Rallentando (rallent.): das vorhergehende geschwinde Zeitmaß nachlassend; Strigendo il Tempo: das Zeitmaß anstrengend, immer geschwinder werdend; A piacere: nach Belieben, nach Gefallen; Senza Tempo: ohne Zeitmaß; Senza rigore del tempo: ohne strenge Beobachtung des Zeitmaßes; A tempo (a. t.); nach dem Takte; a batutta: nach dem Taktschlage; Tempo l'istesso: eben dasselbe Zeitmaß (wie das vorhergehende Stück); Jn tempo primo: im ersten Zeitmaße (im Zeitmaße des vorletzten Stückes).

4) Die eben angeführten Tempo-Bezeichnungen sind aber zu sehr von der Willkühr abhängig und daher auch unzuverlässig. Natürlich mußte also das Bedürfniß eines Instrumentes, welches nach einem unwandelbaren Naturgesetze die Bewegung des Tempo bestimmt, sich immer mehr herausstellen.

Dieß veranlaßte die Verfertigung verschiedener Maschinen, welche unter dem Namen „Taktmesser, Taktuhren, Rythmometer, Chronometer, Metrometer ꝛc. ꝛc., diesem Bedürfnisse abhelfen sollten.

Unter diesen ist das Mälzl'sche Metronom das beachtenswertheste.

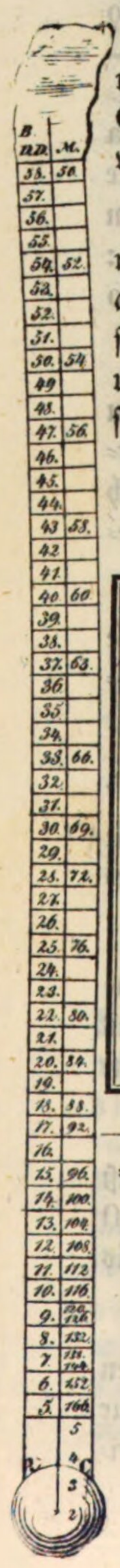
Es besteht aus einem aufwärtsstehenden Pendel, welches mit Ziffern beschrieben ist, und eine verschiebbare Linse hat. Eine Art Uhrwerk erhält dieses Pendel in schwingender Bewegung.

Je näher man den Knopf oder die Linse der Achse des Pendels bringt, desto schneller, je weiter man diesen aber gegen das Ende des Pendels rückt, desto langsamer schwingt es, nach dem physischen Gesetze von der Pendelbewegung.

Die Eintheilung der Pendelstange ist in der Art berechnet, daß das Pendel auf Nro. 60 gestellt, gerade 60, auf 120 aber 120 Schläge in einer Minute macht. Die Eintheilung ist von 50 bis 160.

Durch dieses Instrument ist also das Tempo für ewige Zeiten auf's Zuverlässigste bestimmt, insoferne die betreffenden Instrumente nur genau und richtig gefertiget sind. Man braucht z. B. nur zu schrei-

ben ♩ = 80 **M. M.**, so weiß man, daß der Knopf auf 80 gestellt werden muß, und daß ein Schlag des Pendels die Zeitdauer einer Viertelnote bestimmt. ♩ = 50 **M. M.** heißt also: Stelle den Knopf auf Nro. 50 und du erhältst durch einen Schlag des Pendels die Zeit einer halben Note.



Da aber diese Instrumente sehr kostspielig sind, und ihr Gebrauch nicht immer gestattet ist, so kann man sich einer einfacheren, schon von Gfr. Weber in der Leipziger musikalischen Zeitung 1813 S. 441 vorgeschlagenen Maschine, das Tempo zu bestimmen, bedienen. —

Man nehme ein weißes, etwa $^1/_3$ Zoll breites, 55″ langes linnenes Band, theile dieses in Zolle ab, und bezeichne diese mit Ziffern auf demselben, sodann schreibe man an die betreffende Stelle die entsprechende Zahl des Mälzl'schen Metronoms aus nachstehender Tabelle und, befestige am äußersten *) Ende des Bandes eine etwa 3—4 Loth schwere Kugel, so ist die Vorrichtung fertig.

Reductions-Tabelle.

Metr. Mälzl.	Bayer. Dd. Zolle.	Centimetres.	Metr. Mälzl.	Bayer. Dd. Zolle.	Centimetres.
50	58,827	142,98	92	17,372	42,25
52	54,389	132,20	96	15,993	38,78
54	50,434	122,58	100	14,742	35,74
56	46,896	113,99	104	13,597	33,05
58	43,718	106,26	108	12,608	30,64
60	40,851	99,29	112	11,724	28,44
63	37,053	90,06	116	10,924	26,56
66	33,762	82,05	120	10,213	24,82
69	30,890	75,08	126	9,263	22,51
72	28,369	68,95	132	8,439	20,51
76	25,461	61,88	138	7,719	18,77
80	22,978	55,85	144	7,091	17,23
84	20,843	50,65	152	6,363	15,47
88	18,989	46,15	160	5,744	13,96

*) Man kann in der Praxis die Dezimalstellen füglich unberücksichtiget lassen, da der Unterschied der Schwingungszeiten bei einem Unterschiede von $\frac{1}{2}$ Zoll verschwindet.

Das beschriebene Instrument wird auf folgende Weise gebraucht. Steht z. B. auf einem Musikstücke ♩ = 80 **M. M.**, so nimmt man das Band bei der Zahl 80 zwischen Zeigfinger und Daumen und läßt die Kugel schwingen; die Dauer einer Schwingung ist sodann das Zeitmaß für eine Viertelnote.

Der Mälzl'sche Metronom hat vor diesem Zeitmesser zwar den Vortheil, daß er ununterbrochen schwingt und die einzelnen Schläge durch seinen Pendel angibt, was jedoch nicht wesentlich nothwendig ist. Dagegen übertrifft ihn dieser an Einfachheit, Sicherheit und Wohlfeilheit und allgemeiner Anwendbarkeit. —

§. 6.

Von den übrigen musikalischen Zeichen und Ausdrücken.

Es gibt (außer der Tempobezeichnung noch andere) Zeichen und Kunstwörter, die in der Musik gleichfalls berücksichtiget sein wollen. Dergleichen sind:

1) Abtheilungs-, Wiederholungs- und Schluß-Zeichen:

a) Der Taktstrich: |

b) Das Abtheilungszeichen: ‖ (divisione), welches einen Theil, (einen Hauptabschnitt, eine Periode ꝛc.) des Tonstückes ohne Wiederholung anzeiget.

c) Das rückwärtsgekehrte Wiederholungszeichen: :‖ oder :|

d) Das vorwärtsgekehrte Wiederholungszeichen: ‖: [: .

e) Das große Wiederholungszeichen: :‖:, welches die zwei vorhergehenden Zeichen vereiniget und die Wiederholung des vor- und nachstehenden Tonstückes anzeigt.

f) Das Wiederholungszeichen eines oder mehrerer Singworte: —— : —— .

g) Der Rückweiser: (Replica) §

h) Das Schlußzeichen: 𝄐 𝄐

i) Das Ruhezeichen mitten im Stücke: 𝄐. Steht dieses Zeichen über einer Note, so wird diese ausgehalten, steht es aber über einer Pause, so wird durch alle Stimmen ebenfalls ein längerer Pausenhalt gemacht. Jenes wird ein Fermat, dieses eine General-Pause genannt.

k) Das Wort: Kadenze, Cadenza (d. i. Schlußfall) über Takte, Takttheile oder Pausen von Begleitungsstimmen gesetzt, zeigt an, daß die Haupt- oder Solostimme für sich einen längeren willkührlichen Lauf zu machen hat.

2) Kunstwörter bei Wiederholungen:

a) Da capo, vom Anfange.

b) **Da capo dal Segno**, vom Anfange beim Zeichen; manchmal mit dem Beisatze: **Sin a fine**, bis zum Ende.

c) **Si replica**, man wiederhole; **se piace**, wenn es beliebt; im Lateinischen: **Repetatur**, es soll wiederholt werden. Im Italienischen heißt **Repetizione** eine Wiederholung; und im Französischen **Reprisse**, das Nämliche; **senza Replica** bedeutet: ohne Wiederholung.

d) **Prima Volta**, auch [1], beim ersten Male; **Seconda Volta** auch [2], beim zweiten Male zu spielen.

e) **Volti subito**, abgekürzt: **V. S.** das heißt: wende geschwind um; **voltisi**: man wende um.

f) **Si sequita**, es soll fortgesetzt werden.

g) **S' attacca**, das so eben geendete Stück schließt sich an das folgende.

3) Zeichen und Wörter des Vortrages:

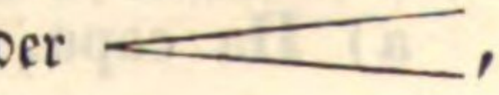
a) Der kurze, senkrechte Strich (') wird Abstoßungszeichen genannt und bezeichnet, daß man die Töne etwas scharf und lang abstoßen soll und der Punkt über der Note (ṗ ṗ ṗ), das Abstufungszeichen deutet an, daß die Noten kurz und niedlich abgestupft werden sollen.

b) **Staccato** heißt abgestoßen, abgestupft; **spicatto**, hervorstechend; **pizzicato**, gekneipt, gezwickt; **coll' arco** mit dem Bogen.

c) Steht der Bogenstrich ⁀ über mehreren Noten von ungleichen Klangstufen, so heißt er Schleifzeichen, und deutet an, daß die Töne zusammen geschleift werden müssen; steht er aber über Noten von gleichen Klangstufen, so heißt er Bindungszeichen (**Legatura** oder **Ligatura**) und fordert, daß zwei Töne in einem einzigen verbunden werden.

d) Das Schleifstoßzeichen ⁀ · · · bedeutet, daß die Töne kurz abgestupft und doch geschleift werden müssen. Steht dieses Zeichen, oder stehen statt dessen nur einige Punkte über einer ganzen oder halben Note, so zeigt dieses eine Bebung (**Tremola**) an und der Ton muß dann bebend (tremolando) vorgetragen werden.

e) **Arpeggiato** (Arpedschiato) oder **arpeggiando**, gebrochen, die Noten eines Akkordes hintereinander angebend. Hiefür hat man auch das Zeichen: ⁞.

f) Das große Zunehmungszeichen, **crescendo** oder  ,

anwachsend, welchem oft das Wort sempre, immer, beigegeben wird.

g) Das kleine Zunehmungszeichen <, bei einzelnen Noten.

h) Das große Abnehmungszeichen, decrescendo: > bezeichnet das Gegentheil des großen Zunehmungszeichens. Es wird auch durch folgende Wörter bezeichnet: Dificiendo, abnehmend; diminuendo, vermindernd; perdendasi, sich verlierend; smorzando (smorz.), absterbend, dahinschwindend; calando (cal.) abfallend.

i) Das kleine Abnehmungszeichen: >.

k) Das große Zu- und Abnehmungszeichen (das Crescendo Diminuendo) <>. Wo dieses Zeichen am weitesten ist, muß der Ton am stärksten angegeben werden.

4) Kunstwörter der Stärke: forte, stark, laut; poco forte, ein wenig laut; mezza forte, halb- oder mittelmäßig-stark; meno forte (menf.) minder stark; piu forte, stärker; forte assai, sehr stark, sehr laut; fortissimo (ff.), am stärksten; rin' forzando (rf.), verstärkt, bezieht sich aber nur auf einige Noten; sforzato (sf.), mit Zwang verstärkt, bezieht sich ebenfalls nur auf einige Noten.

5) Kunstwörter der Schwäche des Tones: Piano, schwach, leise; mezza voce (m. v.), mit halber Stimme, mittelmäßig laut; sotto voce, mit dumpfer Stimme; meno piano (mp.), minder schwach; piu piano, schwächer, leiser; pianissimo (pp.), am schwächsten, leisesten; forte piano (f. p.), die eine Note stark, die übrigen schwach; Sordini, mit Dämpfer; senza sordini, ohne Dämpfer.

6) Kunstwörter des lieblichen Vortrages: Dolce (dol.), süß, angenehm; Soave, lieblich, sanft. Diese Ausdrücke halten gleichsam die Mitte zwischen forte und piano.

7) Kunstwörter des genauen Ausdruckes der Wörter und Noten: Con espressione, mit Ausdruck, oder espressive, genau ausdrückend, alle Töne sehr deutlich vortragend; tenuto (ten.) und sostenuta, wohl angehalten; jenes bezieht sich nur auf einen einzigen Ton, dieses aber auf mehrere Töne, ja wenn es zu Anfang steht, auf das ganze Stück.

Fragen zur Wiederholung.

1) Was versteht man unter Takt? Auf was hat man bei einem jeden Takte zu sehen? Wie vielerlei Takte gibt es? Welche sind einfache, welche zusammengesetzte Takte?

2) Auf wie vielerlei Weise wird das Zeitmaß angezeigt? Wie durch die Gestalt der Noten? Durch welche Kunstwörter wird das langsame, durch welche das mittelmäßige, durch welche das schnelle Zeitmaß bezeichnet?

3) Welche Abtheilungs=, Wiederholungs= und Schlußzeichen gibt es in der Musik? Welche Kunstwörter sind bei Wiederholungen gebräuchlich? Welche Zeichen gibt es für den Vortrag? Welche Kunstwörter gibt es für die Stärke, für die Schwäche? ꝛc. ꝛc.

§. 7.

Von den Intervallen.

1) Jeder Ton hat (wie oben §. 3 gezeigt worden ist) auf dem Notensysteme seine bestimmte Stelle, seine Stufe. Daraus ergibt sich, daß jeder Ton von einem andern Tone um eine oder mehrere Stufen abstehen muß. Diese Abstands= oder Unterscheidungsstufen werden gezählt, mithin durch Ordnungszahlen (Ordinalia) bestimmt. So wie aber eine Menge Dinge von jedem beliebigen einzelnen Dinge aus gezählt werden kann, so können auch die Töne oder vielmehr Klangstufen von einem jeden beliebigen Tone aus gezählt werden. Die erste Klangstufe, von der zu zählen begonnen wird, heißt die Erste, (Stufe), die folgende die Zweite, die nächstfolgende die Dritte, dann die Vierte, Fünfte, Sechste, Siebente, Achte ꝛc. ꝛc.

Man hat aber für die Bezeichnung der Stufenverhältnisse in der Musik folgende Benennungen angenommen:

Prime,	**Secunde,**	**Terz,**	**Quarte,**	**Quinte,**	**Sexte,**
(Erste),	(Zweite),	(Dritte),	(Vierte),	(Fünfte),	(Sechste),
Septime,	**Octave.**				
(Siebente),	(Achte).				

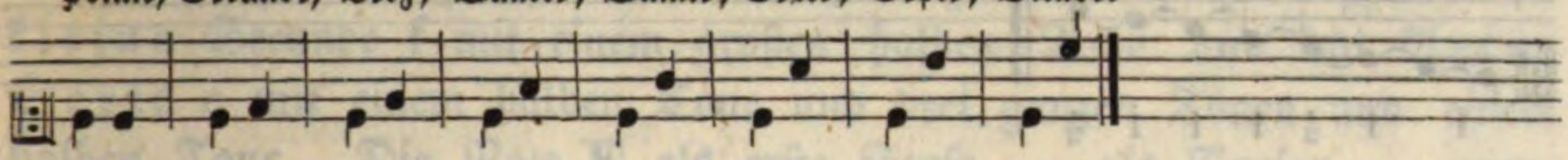
Die Entfernung der Klangstufen des einen Tones von einem andern wird Intervall (Zwischenraum) genannt und die obigen Benennungen sind mithin Intervallnamen. Ein Intervall ist demnach die bestimmte Entfernung*) des einen Tones von dem anderen hinsichtlich seiner Stelle auf dem Notenplane.

---

*) Andere Musiker lehren: „Ein Intervall ist der Unterschied zweier Töne in Hinsicht ihres gegenseitigen Tonwerthes.“ Diesemnach müßten also die Namen der Intervallen nicht die Zahlstufen der Töne, sondern ihren gegenseitigen Tonwerth bestimmen. Aber unter „Sekunde“ versteht man gewöhnlich die zweite Stufe, nicht aber einen (ganzen oder großen halben) Ton, unter „Terz“ die dritte Stufe, nicht aber zwei oder drei Töne ꝛc.

Will man z. B. die Töne des (oben §. 1 Nro. 5 aufgestellten) diatonischen Tongeschlechtes unter sich in dieser Beziehung in Vergleich bringen und dabei C als erste Stufe annehmen, so erhält man folgende Ueber- und Ansicht der Intervalle:

Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septe, Oktave.

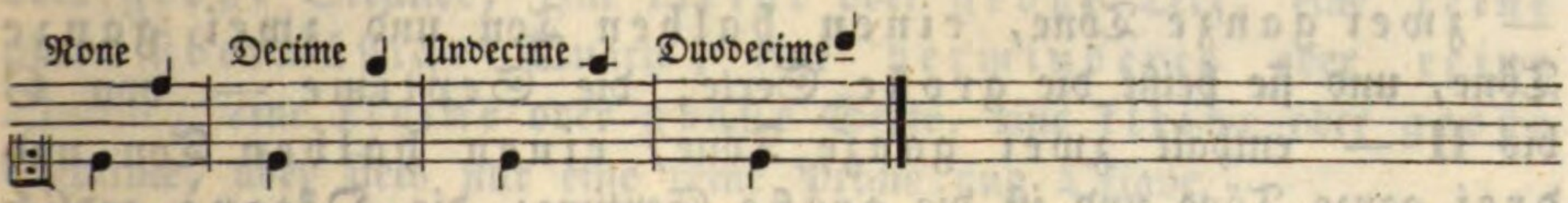


Die Prime wird auch Einklang, und will man damit den Hauptton eines Musikstückes bezeichnen, die Tonica genannt.

Der jedesmalige fünfte Ton von der Tonica oder die Quinte wird auch Dominante genannt. Eben so pflegt man die Terz der Tonica Mediante und die Quarte Unterdominante zu nennen.

Werden die bezeichneten Intervalle um eine Oktave erhöhet, so erhalten wir die None, Decime, Undecime, Duodecime u. s. w. Z. B.

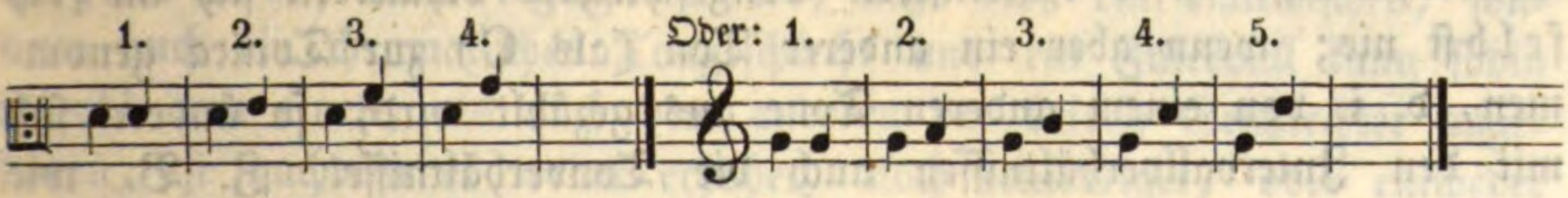
None Decime Undecime Duodecime



Die Intervalle werden gewöhnlich mit Ziffern bezeichnet, als: Die Prime mit 1, die Secunde mit 2, die Terz mit 3, die Quarte mit 4, die Quinte mit 5, die Sexte mit 6, die Septime mit 7. Die Oktave mit 8, die None mit 9, die Decime mit 10 u. dgl.

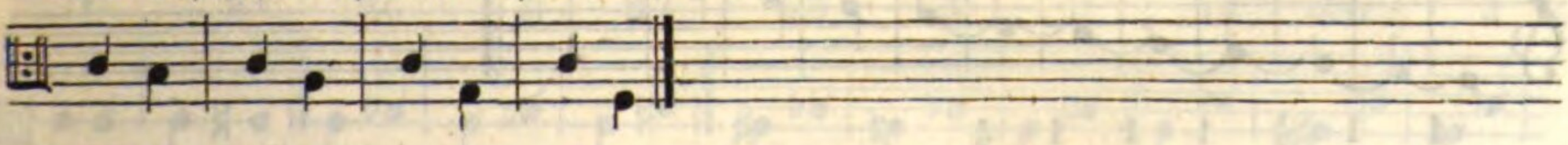
Wenn ein anderer Ton (nicht C) des Tongeschlechtes als Tonica angenommen wird, so werden die übrigen Töne oder Intervalle von diesem aus gezählt. Z. B.

1. 2. 3. 4. Oder: 1. 2. 3. 4. 5.



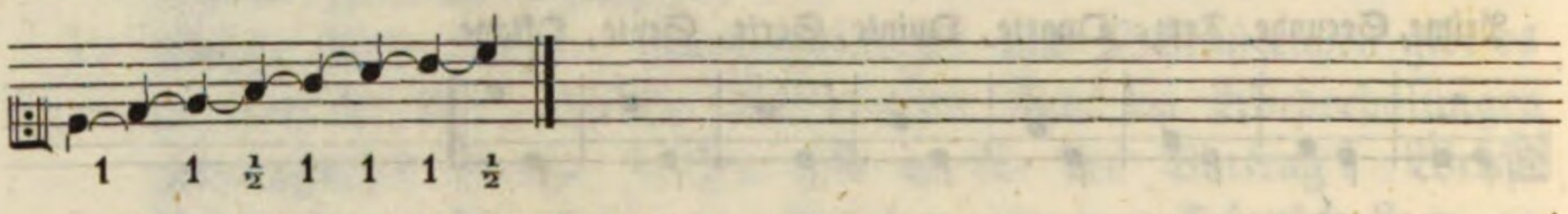
Auch pflegt man die Intervalle oder Klangstufen von einem höher gelegenen Tone aus abwärts zu bestimmen. Hierdurch erhalten wir die Benennungen: Untersecunde, Unterterz, Unterquarte, Unterquinte oder Unterdominante. Z. B.

Unter-: 2, Unter-: 3, Unter-: 4, Unterdominante.



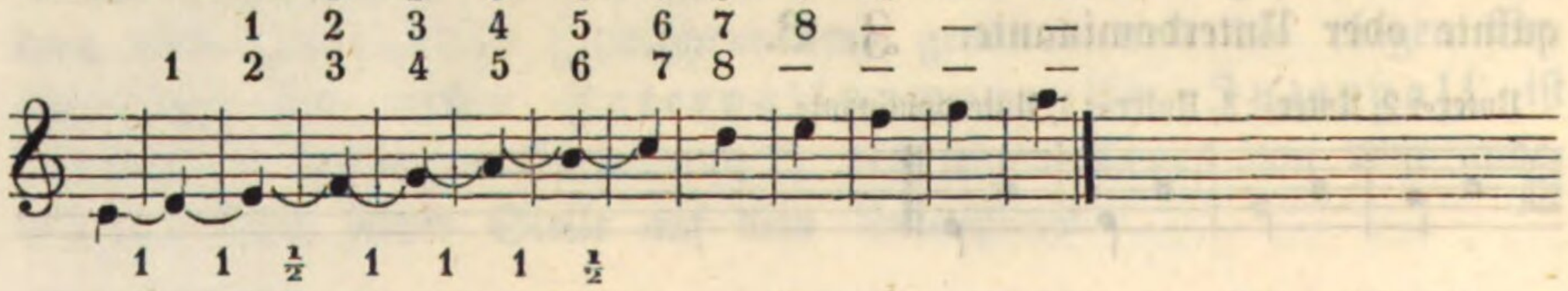
2) Die Töne werden aber nicht nur hinsichtlich ihrer Klangstufen, sondern auch hinsichtlich ihrer gegenseitigen Klang- oder Tonverhältnisse, hinsichtlich ihrer Größen unterschieden. Das diatonische Tongeschlecht (§. 1, Nro. 5) besteht theils aus großen ganzen und

theils aus großen halben Tönen. Die ganzen Töne treffen von **C** bis **D**, von **D** bis **E**, von **F** bis **G**, von **G** bis **A**, von **A** bis **H**; die halben kommen von **E** bis **F**, von **H** bis **C**. — Tonstufen und Tonhöhen mit einander vereiniget, gibt folgende Anschauung:



Hier nach enthält die Secunde — von **C** bis **D** — einen großen, ganzen Ton und wird darum die große Secunde genannt; die Terz — von **C** bis **E** — zwei große ganze Töne, man heißt sie die große Terz; die Quarte — von **C** bis **F** — zwei große ganze Töne und einen großen halben Ton, man nennet sie die reine Quarte; die Quinte — von **C** bis **G** — zwei große ganze Töne, einen großen halben und einen ganzen Ton, und sie ist die reine Quinte; die Sexte — von **C** bis **A** — zwei ganze Töne, einen halben Ton und zwei ganze Töne, und sie heißt die große Sexte; die Septime — von **C** bis **H** — enthält zwei ganze Töne, einen halben Ton und drei ganze Töne und ist die große Septime; die Oktave endlich begreift in sich zwei große ganze Töne, einen großen halben Ton, drei große ganze Töne und einen großen halben Ton und wird die reine Oktave genannt. Wir haben also hier eine große Secunde mit einem großen ganzen Tone, eine große Terz mit zwei großen ganzen Tönen, eine reine Quarte mit zwei großen ganzen Tönen, und einem großen halben Tone; u. s. w. — Die Tonverhältnisse dieses diatonischen Tongeschlechtes verändern sich an sich selbst nie; wenn aber ein anderer Ton (als **C**) zur Tonica genommen, d. i. von einem anderen Tone aus gezählt wird, so ändern sich mit den Intervallverhältnissen auch die Tonverhältnisse. Z. B. wie oben gezeigt:

			1	2	3	4	5	6	7	8
		1	2	3	4	5	6	7	8	—
	1	2	3	4	5	6	7	8	—	—
1	2	3	4	5	6	7	8	—	—	—



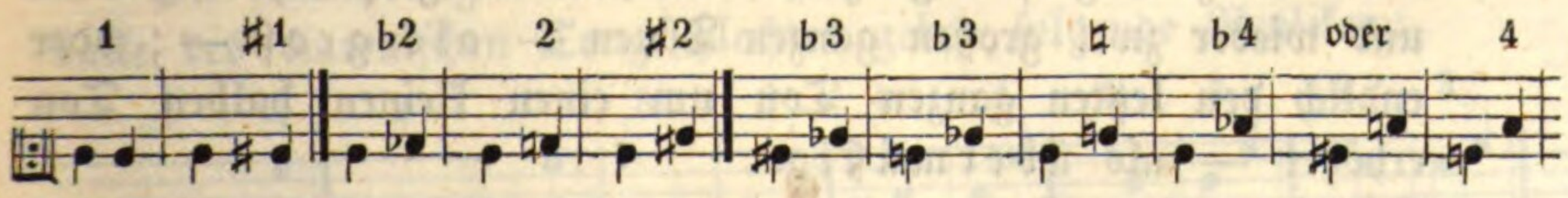
Wenn nun in dieser Intervallenreihe von **D** aus gezählt wird, so erscheint die Terz (nicht mit zwei ganzen, sondern) mit einem ganzen und einem großen halben Tone und ist die kleine Terz; so

auch die Septime c mit einem *) ganzen, einem halben Tone und drei ganzen Tönen und einem halben Tone (also nicht wie oben von **C** aus gezählt mit fünf ganzen Tönen und einem halben Tone, sondern mit vier ganzen und zwei halben Tönen) und sie ist die kleine Septime. Wird **E** als erste Stufe angenommen, so erscheint die kleine Secunde f mit einem großen halben Tone und die kleine Sexte c mit einem halben Tone und drei ganzen Tönen und einem halben Tone. Die Note **F** als erste Stufe — als Tonica — angenommen, so ergibt sich (keine reine, sondern) eine übermäßige Quarte, nämlich h von drei ganzen Tönen. Endlich von **H** an gezählt zeigt sich anstatt der reinen Quinte eine verminderte Quinte nämlich mit einem halben Tone und zwei ganzen Tönen und einem halben Tone.

Je nachdem also der eine oder andere Ton als Tonica angenommen wird, erhält man im diatonischen Tongeschlechte eine kleine oder große Secunde, eine kleine oder große Terz, eine reine oder übermäßige Quarte, eine verminderte oder reine Quinte, eine kleine oder große Sexte, eine kleine oder große Septime, aber stets nur eine reine Prime und Oktave.

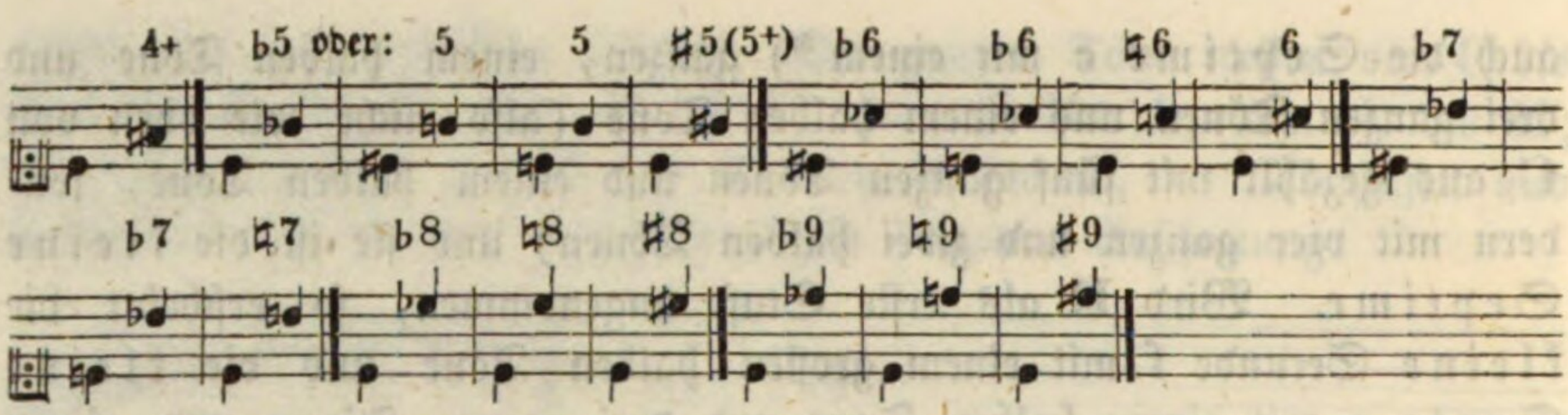
3) Die Intervalle erleiden aber auch noch in einer andern Beziehung verschiedene Nebenbestimmungen. So wie durch die Intervallnamen die Stufenverhältnisse zweier Töne bezeichnet werden, so werden durch die nähern Bestimmungen die Tonverhältnisse derselben angezeigt. **)

Nun gibt es (nach §. 1 **Nro.** 6) nicht nur Stamm- sondern auch abgeleitete, abhängige Töne, nicht bloß ein diatonisches, sondern auch ein chromatisches Tongeschlecht und ein Intervall kann sohin sowohl dem einen, als auch dem anderen der beiden Geschlechter angehören, je nachdem es weder erhöhet, noch erniedriget, oder entweder erhöhet oder erniedriget erscheinen soll. Daraus ergeben sich folgende Nebenbestimmungen: rein, groß, klein, übermäßig, vermindert. Wir erhalten hiedurch folgende Uebersicht der verschiedenen Stamm- und zergliederten Intervalle.



*) Es versteht sich, daß hier nur von großen ganzen und halben Tönen die Rede sein kann.

**) So z. B. versteht man unter dem Intervallnamen „Terz" die dritte Stufe, unter den näheren Bestimmungen „große und kleine Terz" aber die dritte Stufe entweder mit zwei ganzen Tönen oder mit einem ganzen und einem halben Tone.



a) Die Prime ist mithin zweifach, rein und übermäßig, letztere mit einem kleinen halben Tone.

b) Die Sekunde ist dreifach, die kleine — von einem großen halben Tone —, die große, von einem großen ganzen Tone und die übermäßige, von einem großen ganzen und einem kleinen halben Tone.

c) Die Terz ist ebenfalls dreifach, vermindert, klein und groß; die erste Terz enthält zwei große halbe Töne, die zweite einen großen ganzen und einen großen halben Ton und die dritte zwei große ganze Töne.

d) Die Quarte kann sein vermindert mit zwei großen halben Tönen und einem großen ganzen Tone, oder rein mit zwei großen ganzen Tönen und einem großen halben Tone, oder auch übermäßig mit drei großen ganzen Tönen.

e) Die Quinte enthält entweder zwei große ganze und zwei große halbe Töne und sie ist die verminderte Quinte, oder sie enthält zwei große ganze Töne, einen großen halben und einen großen ganzen Ton und sie ist die reine, oder auch sie enthält zwei große ganze Töne, einen großen halben, einen großen ganzen, und einen kleinen halben Ton und sie ist die übermäßige Quinte.

f) Die Sexte erscheint entweder mit einem großen halben, einem großen ganzen, einem großen halben, einem großen ganzen und einem großen halben Tone — als vermindert —, oder mit zwei großen ganzen Tönen, einem großen halben, einem großen ganzen und einem großen halben Tone — als klein —; oder mit zwei großen ganzen Tönen, einem großen halben Tone und wieder zwei großen ganzen Tönen — als groß —; oder endlich den letzten ganzen Ton um einen kleinen halben Ton erhöhet — als übermäßig.

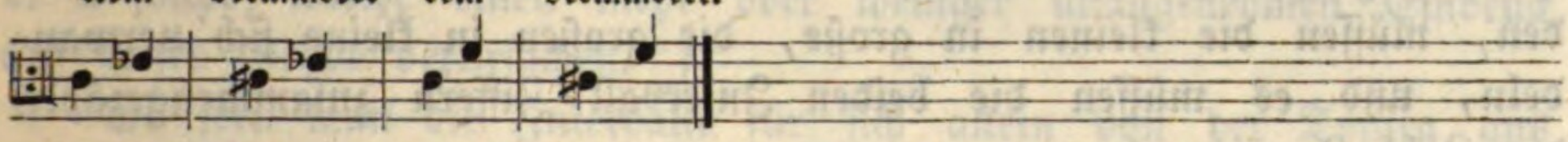
g) Die Septime kann dreifach sein, vermindert — eine verminderte und reine Quarte in sich enthaltend — oder klein — zwei reine Quarten in sich enthaltend —; oder groß — eine reine und übermäßige Quarte in sich begreifend.

h) Die Oktave — aus einer Quarte und Quinte bestehend — ist ebenfalls dreifach: vermindert, mit reiner Quarte und verminderter Quinte; rein, mit reiner Quarte und reiner Quinte; übermäßig, mit reiner Quarte und übermäßiger Quinte. Da die None, Decime, Undecime ꝛc. in Absicht auf ihren Standort nichts anders als Oktaven von der Secunde, Terz und Quarte sind, so ist jede derselben eben so vielfach, als das Intervall, dessen Oktave sie sind.

Wie sich oben gezeigt hat, können die Nebenbestimmungen „rein" nur bei der Prime, Quarte, Quinte und Oktave, „groß" und „klein" nur bei der Secunde, Terz, Sexte und Septime angewendet werden.

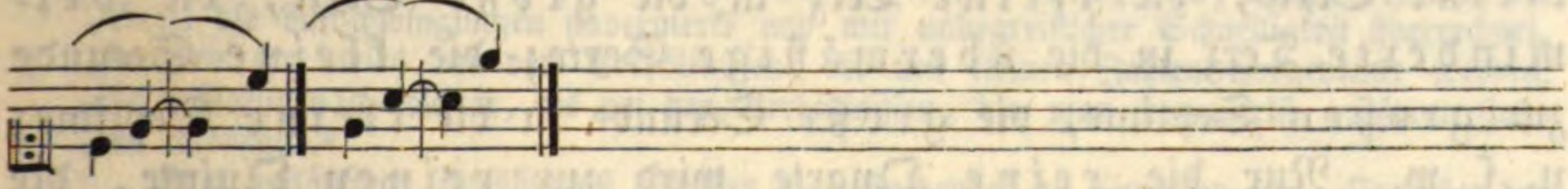
Sogenannte vermin derte Intervalle veranschaulichen sich am leichtesten dadurch, daß man zu einem reinen oder kleinen Intervalle den Baßton um einen kleinen halben Ton erhöhet. Z. B.

klein vermindert rein vermindert.



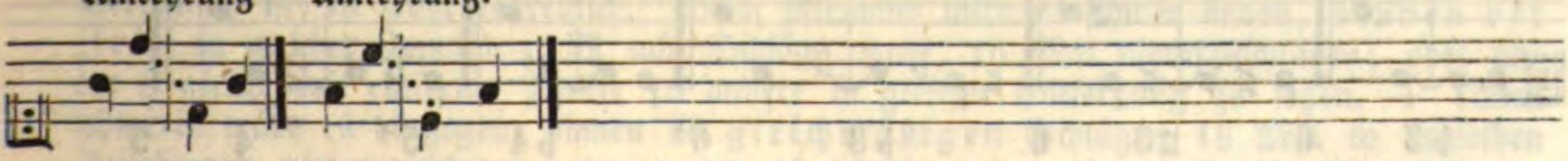
4) Die Intervalle werden in der Musik auch umgewendet, umgekehrt betrachtet und behandelt. Intervalle umkehren heißt, von zwei Tönen den tiefsten um eine Oktave höher setzen, so daß der (vorhin) höhere Ton zum tieferen Tone, zur Tonica wird. Z. B.

Umkehrung Umkehrung.



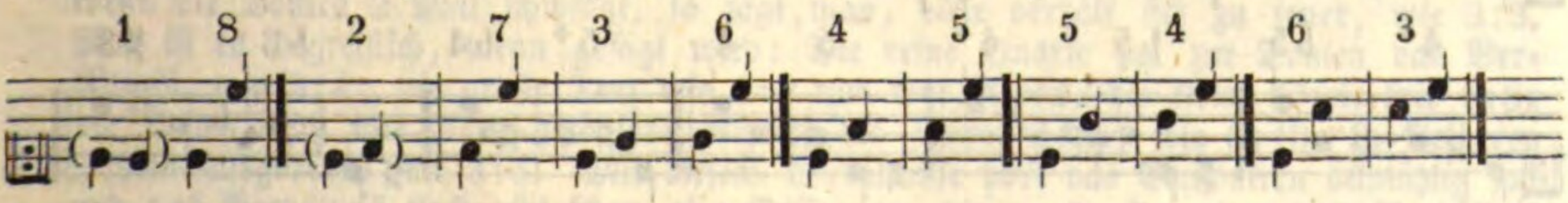
Umgekehrt oder umgewendet werden Intervalle auch, wenn von zwei Tönen der obere, höhere Ton um eine Oktave abwärts gesetzt und zur Tonica gemacht wird. Z. B.

Umkehrung Umkehrung.

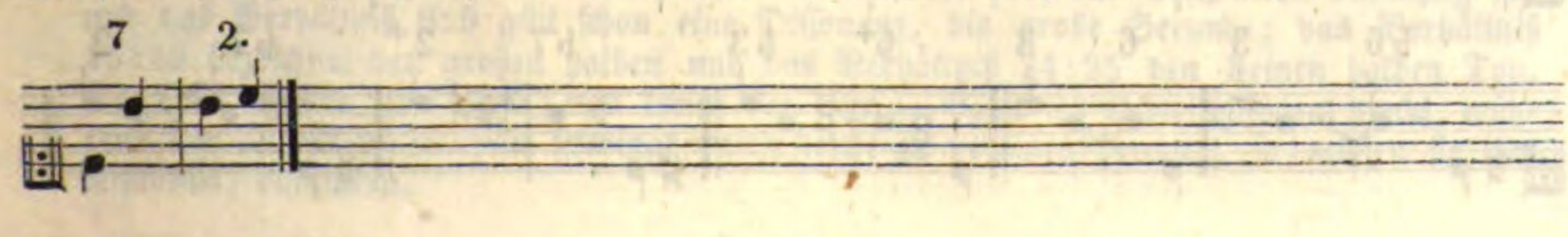


Die Umkehrungen werden auch Repliken genannt. Die Intervalle des diatonischen Tongeschlechtes geben folgende Repliken:

1 8 2 7 3 6 4 5 5 4 6 3



7 2.



Hiedurch wird also:

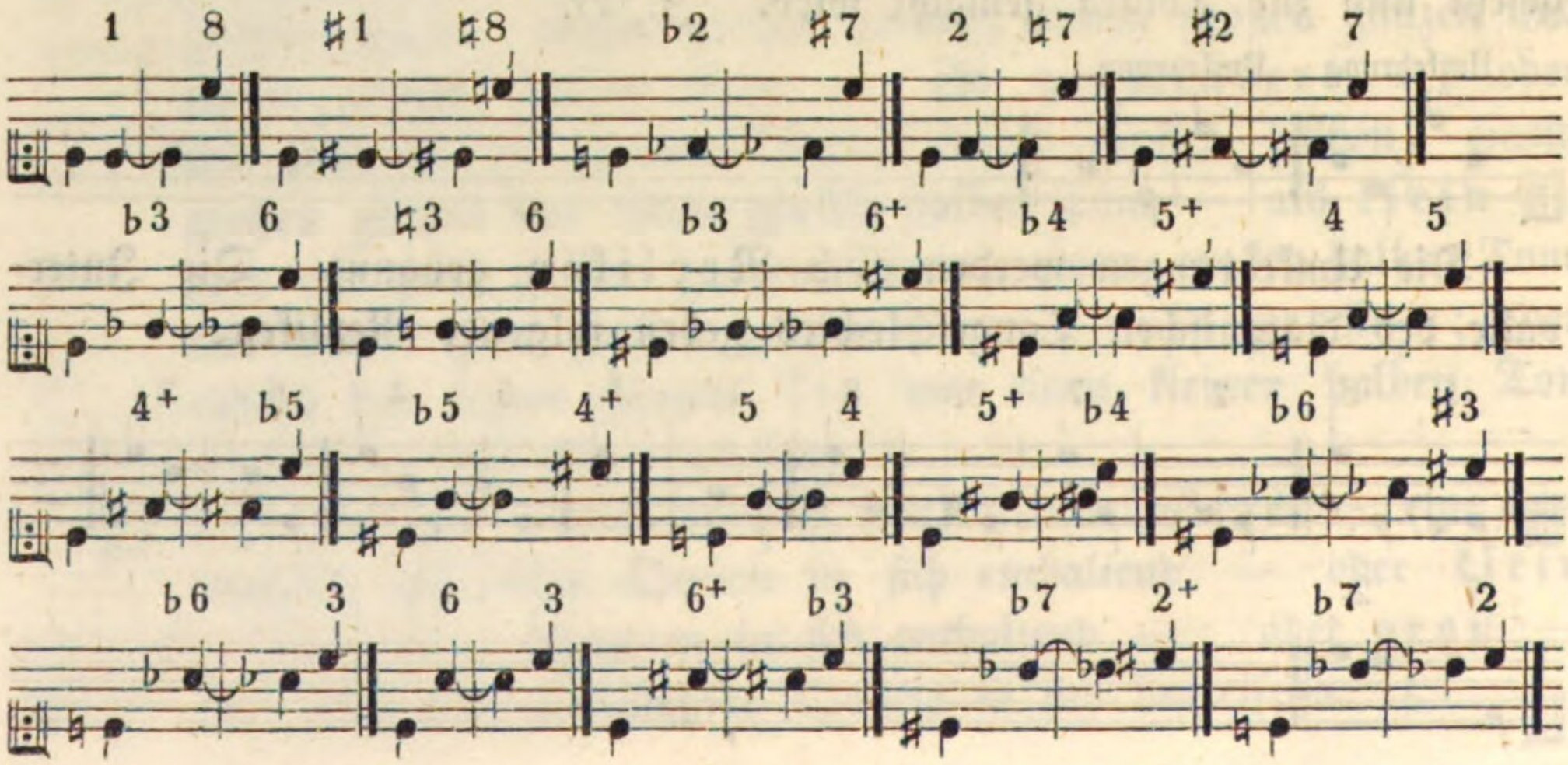
die reine Prime zur reinen Oktave;
die große Secunde zur kleinen Septime;
die große Terz zur kleinen Sexte;
(die kleine Terz zur großen Sexte;)
die reine Quarte zur reinen Quinte;
die reine Quinte zur reinen Quarte;
die große Sexte zur kleinen Terz;
(die kleine Sexte zur großen Terz;)
die große Septime zur kleinen Secunde.

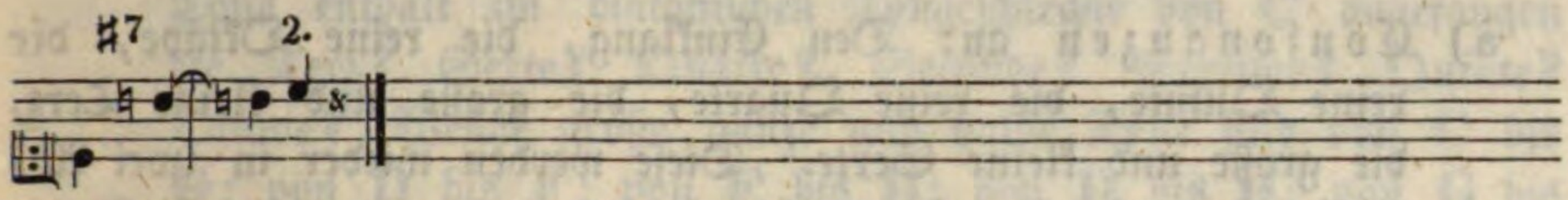
Oder kürzer:

Die: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,
wird zur: 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Man sieht hier, daß den höchsten Ziffern immer die niedersten, den niedersten immer die höchsten als Repliken gegenüberstehen. Dieses ist auch ganz natürlich. Eben weil die Intervalle umgekehrt werden, müssen die kleinen in große, die großen in kleine sich verwandeln, und es müssen die beiden Intervall-Ziffern zusammengezählt, die Zahl 9 ausmachen.

Dasselbe gilt auch von den Nebenbestimmungen. Es wird ein großes Intervall durch die Umkehrung klein, ein kleines groß, ein vermindertes übermäßig, ein übermäßiges vermindert. So z. B. verwandelt sich die große Terz als Replik in die kleine Sexte, die kleine Terz in die große Sexte, die verminderte Terz in die übermäßige Sexte; die kleine Secunde zur großen Septime, die große Secunde in die kleine Septime; u. s. w. Nur die reine Quarte wird zur reinen Quinte, die reine Quinte zur reinen Quarte. Folgende Uebersicht der Verwandlung möge zur Anschauung dienen.





(Wie sich hier anschaulich zeigt, werden die Intervalle nicht nur durch das Hinauf- oder Herabrücken der Oberstimme vergrößert oder verkleinert; sondern auch dadurch, daß man, indem die Oberstimme ruhet, die untere (die für die linke Hand gedacht werden kann) ab- oder aufwärts rückt. Für Anfänger ist es wichtig, daß sie dieses stets und fest im Auge behalten.)

5) Die Töne werden nicht nur hinsichtlich ihres Standpunktes auf dem Notenplane und hinsichtlich ihres Tongehaltes (Nro. 2, 3) sondern auch hinsichtlich ihrer Wirkung, die sie auf das Gehör machen, unterschieden. In dieser Beziehung gibt es Consonanzen, wohlklingende, d. i. solche, welche einen mehr oder weniger angenehmen Eindruck auf unser Gehör machen; und Dissonanzen, übelklingende, d. i. solche, welche einen mehr oder weniger unangenehmen Eindruck auf unser Gehör verursachen. *)

So fern man die Intervalle für sich allein von der Tonica aus (und nicht etwa in einer Melodie oder Harmonie) betrachtet, nimmt man folgende

---

*) Andere, wie z. B. Eberhard, lehren so: „Mehrere Töne zusammen gefallen durch das „leichtere Verhältniß der Luftschwingungen zu einander. Diese leichteren Verhältnisse sind „solche, die mit kleineren Zahlen ausgedrückt werden." (1:1; 1:2; 2:3.) Indem die „Seele die Luftschwingungen unvermerkt und mit unbegreiflicher Schnelligkeit überrechnet, „so wird ihr dieses bei den Verhältnissen, die mit kleinen Zahlen ausgedrückt werden, „ihrer Natur nach leichter, als bei den Verhältnissen, die man vermittelst größerer Zahlen ausdrückt."

Zum beiläufigen Verständniß hierüber mag Folgendes zu bemerken sein. Je höher der Ton ist, desto mehr Schwingungen macht er im Verhältnisse zu dem mit ihm verglichenen tieferen Tone. (§. 1. Nro. 4.) So z. B. machen die Tonica und die reine Prime gleich viele Schwingungen innerhalb einer Secunde, und man sagt, die Tonica verhält sich zur Prime, wie 1:1. Die Oktave schwingt noch einmal so oft, als der Grundton und man sagt: Die Tonica verhält sich zur Oktave, wie 1:2. Daß dieses ein „leichtes" Verhältniß ist, ist wohl begreiflich. Denn Niemand wird es schwer finden, binnen der Zeit, in welcher Jemand z. B. acht Schläge macht, 16 Mal niederzuschlagen; oder unter 8 gleich weit entfernte Punkte 16 andere in gleicher Entfernung zu setzen. — (Weit schwerer wäre es hingegen, binnen 15 gleichmäßigen Schlägen 16 Mal in denselben Zeiträumen niederzuschlagen, oder unter 15 gleich weit entfernte Punkte 16 andere in gleicher Entfernung zu setzen. Dieses letztere Klangverhältniß 15:16 ist eben darum eine Dissonanz, ein großer halber Ton.) — Da die Quinte je drei Schwingungen macht, wenn die Tonica 2 Mal schwingt, so sagt man, diese verhält sich zu jener, wie 2:3. Nun ist es begreiflich, wenn gesagt wird: Die reine Quarte hat zur Tonica das Verhältniß, wie 3:4; die große Terz wie 4:5 und ihre Replik, die kleine Sexte wie 5:8; die kleine Terz wie 5:6, und ihre Replik, die große Sexte, wie 6:10, in kleineren Zahlen ausgedrückt wie 3:5. Mit diesem Verhältnisse hört das Consoniren allmählig auf und das Verhältniß 8:9 gibt schon eine Dissonanz, die große Secunde; das Verhältniß 15:16 bezeichnet den großen halben und das Verhältniß 24:25 den kleinen halben Ton. Da unser Gehör zwei Töne, von denen der eine z. B. je 25 Schwingungen macht, während der andere je 24 Mal schwingt, nicht leicht zu vereinen vermag, so müssen sie ihm mißtönen, dissoniren.

a) Consonanzen an: Den Einklang, die reine Oktave, die reine Quinte, die reine Quarte, die große und kleine Terz, die große und kleine Sexte. Diese werden wieder in zwei Abtheilungen gebracht, in vollkommene, wozu der Einklang, die Oktave und reine Quinte gehören, und unvollkommene, wohin die genannten zwei Terzen und Sexten gezählt werden. Die reine Quarte hält gleichsam die Mitte und wird von Einigen für eine vollkommene, von Anderen für eine unvollkommene Consonanz erklärt. Von einigen Theoretikern werden die Oktave, die Quinte und Quarte darum für vollkommene Consonanzen erklärt, weil sie keine merkliche Erhöhung vertragen, ohne dissonirend zu werden; die Terz und Sexte aber für unvollkommene, weil sie größer oder kleiner sein können.

b) Die Dissonanzen werden ebenfalls in unvollkommene — weniger übelklingende — und in vollkommene — mehr übelklingende eingetheilt. Zu jenen rechnet man die verminderte Quinte und die kleine Septime mit ihren Repliken der übermäßigen Quarte und großen Secunde; ferner die verminderte Terz und übermäßige Quinte mit ihren Repliken, der übermäßigen Sexte und verminderten Quarte; endlich auch noch die übermäßige Secunde. Zu diesen zählet man: die übermäßige Prime, verminderte Oktave, die kleine Secunde und große Septime, so wie alle mehrfach erhöheten und erniedrigten Töne im Verhältnisse zur Tonica. Unter den gelehrten Musikern sind jedoch die Meinungen hierüber verschieden. Jedenfalls möchten z. B. die übermäßige Secunde, die verminderte Terz ꝛc. nur darum zu den weniger dissonirenden Intervallen zu rechnen sein, als jene auf dem Klaviere wie eine kleine Terz, diese wie eine große Sekunde klingt. Sehr kommt es darauf an, welches andere Intervall mit einem solchen oder ähnlichen Intervalle in Verbindung kommt, was sich später in der Akkordenlehre zeigen wird.

Fragen zur Wiederholung.

1) Es ist sehr wichtig, daß der Lehrling von hier, d. i. von §. 7 aus in dem Gegebenen bis zur möglichen Vollendung geübt werde. Dieses geschieht dadurch, daß man den Lehrling veranlaßt, das Erklärte von allen Seiten zu betrachten und in seine Gewalt zu bringen. Vorfragen hiezu dürften sein: „Was sind Intervalle? Welche Namen haben wir dafür? Wie, oder wodurch werden sie bezeichnet? Wie viele große ganze und halbe

Töne enthält im diatonischen Tongeschlechte von **C** angefangen die Terz? Sexte? Quarte? Secunde? Septime? Quinte? Oktave? Welche große ganze und halbe Töne sind von **C** bis **G**; von **D** bis **F**; von **F** bis **H**; von **D** bis **H**; von **G** bis **C** aufwärts? ꝛc. ꝛc.

2) Nach diesen Vorfragen gehe man tiefer. Man verlange, daß der Lehrling von jedem beliebigen Tone des diatonischen Tongeschlechtes alle Intervalle und umgekehrt, einen jeden Ton als Intervall für jeden angegebenen Ton bestimmen lerne. Fragen ersterer Art sind: „Wie heißt z. B. die Terz, (Quinte, Septime, Secunde, Sexte, Quarte ꝛc.) von **C**, (von **G**, **H**, **D**, **F**, **E**, **A**) aus gezählt? Wie viele große ganze und halbe Töne enthält jedes dieser Intervalle? Welche Terz, (Quinte, Quarte ꝛc.) (d. i. ob kleine oder große, verminderte oder übermäßige ꝛc.) erhält man, wenn man (in dem diatonischen Tongeschlechte) von **C**, (von **F**, **D**, **G**, **E**, ꝛc.) aus zählt? Von welchem Tone aus erhält man eine kleine Terz? (große Terz, reine Quinte? kleine Sexte? ꝛc. ꝛc.). — Der Schüler kann und soll bei den von ihm gefundenen Antworten bald das Klavier, bald die oben (**Nro. 2**) aufgestellte Notenzeile zur Anschauung nehmen; endlich soll er ohne Anschauung antworten. — Fragen zweiter Art sind: „Von welchem (Grund-) Tone ist z. B. **G** die Terz? Und welche? — Die Quinte? Und welche? — Die Secunde? Und welche? — Von welchem Tone ist h die Quinte? Und welche? — Die Sexte? Und welche? — Die Septime? Und welche? — ꝛc.“ Der Lehrer kann zur Abwechslung die obige Notenzeile zur Hand nehmen lassen und den Lehrling auffordern, von einem bezeichneten oder bestimmten Tone, z. B. von a (auf dem zweiten Zwischenraume stehend) anzugeben, als welches Intervall es von jedem tiefer stehenden Tone (z. B. e, d, c, g, f,) erscheint und wie groß oder klein es gegen die übrigen ist. —

3) Aehnlich verfahre man mit der Einübung der abhängigen Intervalle unter **Nro. 3**. Das eine Mal setze man eine Tonica (z. B. c, f, a ꝛc.) fest und lasse zur selben alle abgeleiteten Intervalle aufsuchen und bestimmen. (Wie heißt von e aus die große, kleine Terz, die reine, verminderte, übermäßige Quinte? ꝛc.) Das andere Mal bestimme man einen Ton (z. B. gis) und verlange vom Lehrlinge zu sagen, von welcher Tonica dieses Intervall die übermäßige Secunde, die große Terz, die kleine Terz, übermäßige Quarte ist. Der hieraus

für den Schüler hervorgehende Vortheil wird noch größer sein, wenn er angeleitet wird, diese und ähnliche Aufgaben schriftlich mittels des Notenplanes anzufertigen. Der Lehrer setze zu diesem Behufe eine beliebige Tonica auf der leeren Notenzeile fest und der Schüler schreibe daneben die verlangten Intervalle; oder der Lehrer bestimme eine Note als Intervall und der Schüler setze die Tonica hinzu.

4) Betreffend die Umkehrungen kann der Lehrer auf dieselbe Weise verfahren. Er setze je zwei und zwei Intervalle fest und lasse sie stürzen, umkehren und die hiedurch entstehenden Intervall- und Klangverhältnisse bestimmen.

§. 8.

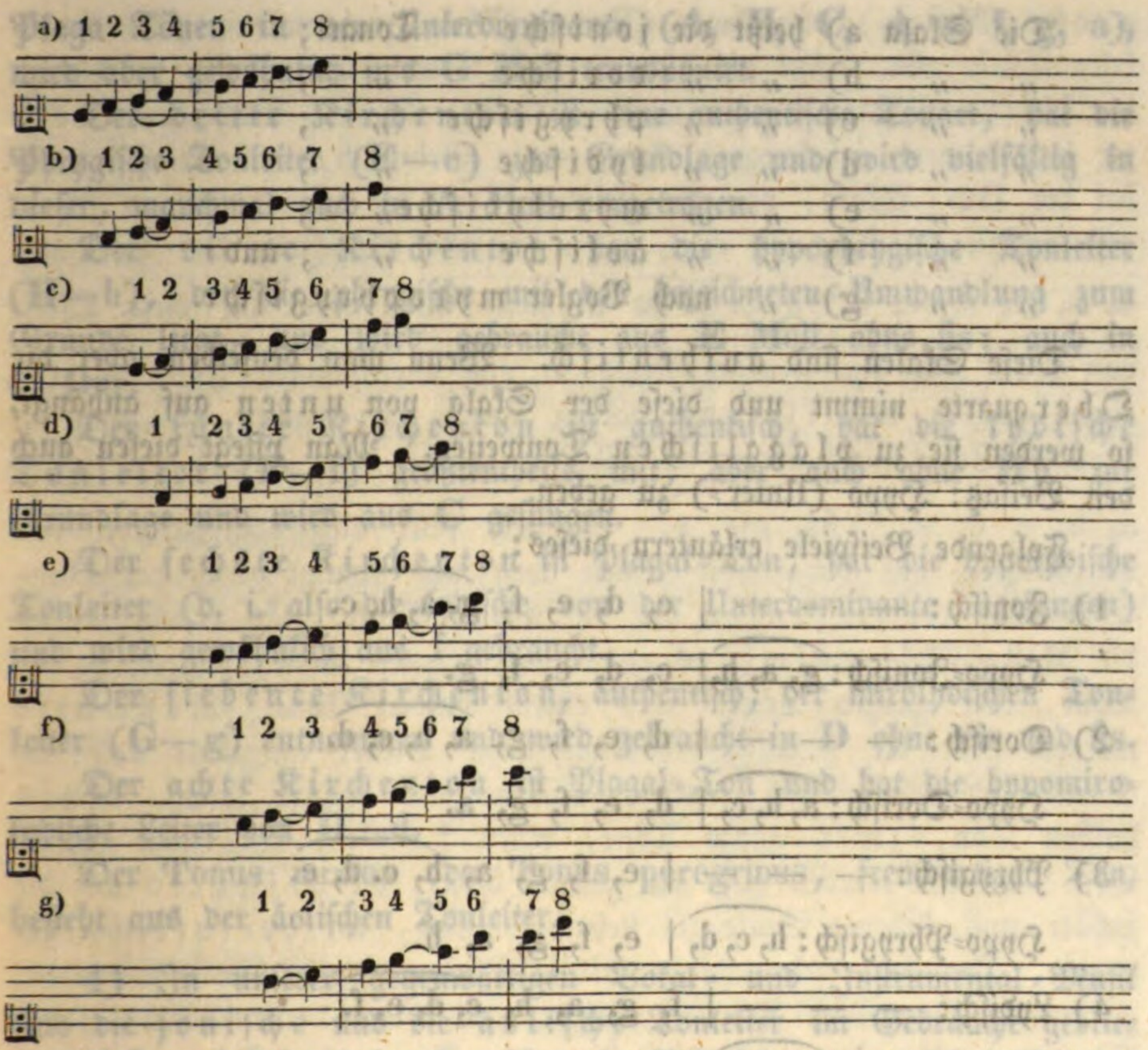
Von den Tonleitern oder Skalen.

1) Wir haben in der Musik ein diatonisches und ein chromatisches Tongeschlecht. Die **Stufenfolge** eines jeden Tongeschlechtes wird Tonleiter oder Skala genannt. Das Beispiel a) ist eine diatonische, das Beispiel b) ist eine chromatische Skala:

a) b)

Wenn man die Stufenfolge der großen ganzen und großen halben Töne in der diatonischen Skala (Beispiel a) näher in's Auge faßt, so findet man, daß dieselbe aus zwei großen ganzen Tönen und einem großen halben Tone und aus drei großen ganzen Tönen und einem großen halben Tone besteht, daß also in derselben die halben Töne von der dritten auf die vierte und von der siebenten in die achte Stufe fallen. Diese halben Töne — vorzugsweise der von der siebenten in die achte Stufe — werden Leittöne (notae sensibiles) genannt, weil sie gleichsam in den nächsten Ton (in den achten) hinüberleiten oder führen.

2) Nun kann man aber, wie oben §. 7 gesagt, jeden Ton der obigen Skala a) zur Tonica machen, wodurch verschiedene diatonische Skalen entstehen, die sich hinsichtlich des Standes ihrer Halbtöne unterscheiden. Folgende Anschauung erklärt dieses:



Wie ersichtlich kommen also in diesen verschiedenen diatonischen Skalen die Halbtöne auf verschiedenen Stufen vor und zwar bei

a) von der dritten auf die vierte, von der siebenten auf die achte Stufe;
b) von der zweiten auf die dritte, von der sechsten auf die siebente Stufe;
c) von der ersten auf die zweite, von der fünften auf die sechste Stufe;
d) von der vierten auf die fünfte, von der siebenten auf die achte Stufe;
e) von der dritten auf die vierte, von der sechsten auf die siebente Stufe;
f) von der zweiten auf die dritte, von der fünften auf die sechste Stufe;
g) von der ersten auf die zweite, von der vierten auf die fünfte Stufe.

Diese verschiedenen Skalen kommen auch vor und es hat jede derselben ihren eigenthümlichen Namen:

Die Skala a) heißt die jonische Tonart;
" " b) " " dorische " ;
" " c) " " phrygische " ;
" " d) " " lydische " ;
" " e) " " myxolydische " ;
" " f) " " äolische " ; und
" " g) " nach Vogler myxophrygische.

Diese Skalen sind authentisch. Wenn man denselben aber die Oberquarte nimmt und diese der Skala von unten auf anhängt, so werden sie zu plagalischen Tonweisen. Man pflegt diesen auch den Beisatz: Hypo (Unter=) zu geben.

Folgende Beispiele erläutern dieses:

1) Jonisch: — — — | c, d, e, f, g, a, h, c.
Hypo=Jonisch: g, a, h, | c, d, e, f, g.

2) Dorisch: — — — | d, e, f, g, a, h, c, d.
Hypo=Dorisch: a, h, c, | d, e, f, g, a.

3) Phrygisch: — — — | e, f, g, a, h, c. d, e.
Hypo=Phrygisch: h, c, d, | e, f, g, a, h.

4) Lydisch: — — — | f, g, a, h, c, d, e, f.
Hypo=Lydisch: c, d, e | f, g, a, h, c.

5) Myxolydisch: — — — | g, a, h, c, d, e, f, g.
Hypo=Myxolidisch: d, e, f, | g, a, h, c, d.

6) Aeolisch: — — — | a, h, c, d, e, f, g, a.
Hypo=Aeolisch: e, f, g, | a, h, c, d, e.

7) Myxophrygisch: — — — | h, c, d, e, f, g, a, h.
Hypo=Myxophrygisch: f, g, a, | h, c, d, e, f.

3) Aus diesen authentischen und plagalischen Skalen sind die acht Kirchentöne gebildet.

Der erste Kirchenton ist authentisch, die dorische Tonart: D, e, f, g, a, h, c, d.

Der zweite Kirchenton ist Plagal=Ton, hat gleichfalls die dorische Tonleiter zur Grundlage, beginnt aber, gleich den übrigen

Plaga-Tönen in der Unterdominante (A, H, C, d, e, f, g, a), wird aber gewöhnlich in's G Moll transponirt.

Der dritte Kirchenton ist eine authentische Tonart, hat die Phrygische Tonleiter (E—e) zur Grundlage und wird vielfältig in dieser, manchmal auch in A Moll vorgetragen.

Der vierte Kirchenton hat die hypophrygische Tonleiter (H—h), der die phrygische mit der bezeichneten Umwandlung zum Grunde liegt, und wird gebraucht aus E Moll ohne fis; auch in C Dur.

Der fünfte Kirchenton ist authentisch, hat die lydische Tonleiter (F—f) größtentheils mit, aber auch ohne Hb zur Grundlage und wird aus C gesungen.

Der sechste Kirchenton ist Plagal-Ton, hat die hypolydische Tonleiter (d. i. also die lydische von der Unterdominante angefangen) und wird gewöhnlich aus f gebraucht.

Der siebente Kirchenton, authentisch, der mixolydischen Tonleiter (G—g) entnommen und wird gebraucht in D ohne cis und fis.

Der achte Kirchenton ist Plagal-Ton und hat die hypomixolydische Leiter von D—d.

Der Tonus mixtus oder Tonus peregrinus, fremdartiger Ton, besteht aus der äolischen Tonleiter.

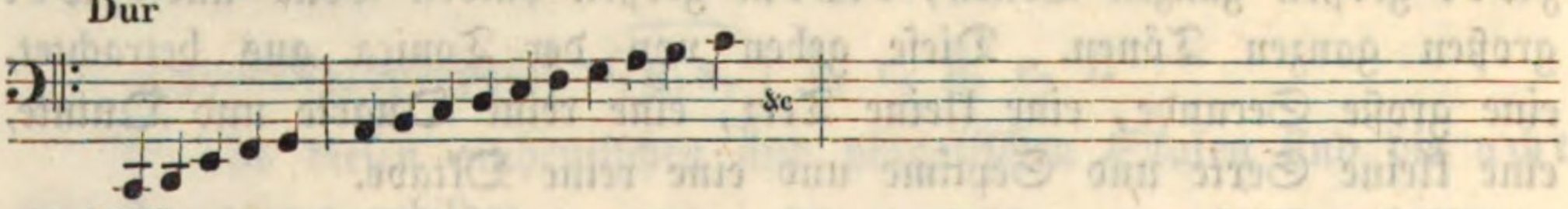
4) In unserer gegenwärtigen Vokal- und Instrumental-Musik sind die jonische und die äolische Tonleiter im Gebrauche geblieben. Jene besteht (wie oben Nro. 2, Beispiel a, zu ersehen ist) aus zwei großen ganzen Tönen, aus einem großen halben Tone, aus drei großen ganzen Tönen und einem großen halben Tone; letzterer ist der sogenannte Leitton. Von der Tonica aus betrachtet geben diese Töne eine große Secunde, eine große Terz, reine Quarte, reine Quinte, große Sexte, große Septime und eine reine Oktave. Die äolische Skala besteht (wie oben Nro. 2, Beispiel d zu ersehen ist) aus einem großen ganzen und einem großen halben Tone und aus zwei großen ganzen Tönen, einem großen halben Tone und zwei großen ganzen Tönen. Diese geben von der Tonica aus betrachtet, eine große Secunde, eine kleine Terz, eine reine Quarte und Quinte, eine kleine Sexte und Septime und eine reine Oktave.

Beide Skalen unterscheiden sich mithin in der Lage ihrer Halbtöne; bei jener finden sie sich von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe; bei dieser von der zweiten zur dritten und von der fünften zur sechsten Stufe. Hauptsächlich aber unterscheidet man sie hinsichtlich ihrer Terzen. Die jonische Skala hat die große Terz, und man pflegt sie darum die

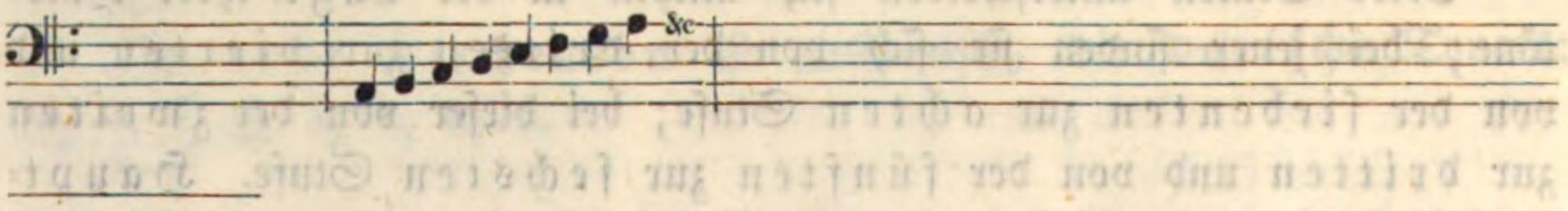
große (Major-) oder harte (Dur-) Skala zu nennen. Die äolische Skala aber besitzt die kleine Terz, und man heißt sie darum die kleine (Minor-) oder weiche (Moll-) Skala. Diese letztere Leiter insbesondere anbelangend kam es in Gebrauch, den Leitton, wie bei der Dur-Skala, von der siebenten auf die achte Stufe zu setzen, also anstatt: a, h, c, d, e, f, g, a, mittels Erhöhung der Septime: a, h, c, d, e, f, *) gis, a zu nehmen. Da aber auf diese Weise von f bis gis eine Fortschreitung in ein übermäßiges Intervall (in einen ganzen und kleinen halben Ton) sich ergibt, die man im strengen Style nicht anwenden soll; so erhöhte man auch f und setzte: a, h, c, d, e, *) fis, gis, a. Hiedurch fällt also der Halbton von der fünften auf die sechste Stufe weg und kommt gleich der Dur-Skala von der siebenten auf die achte Stufe. Es besteht mithin die Moll-Skala aufwärts aus einem ganzen Tone, einem halben Tone, vier ganzen Tönen und einem halben Tone. Rückwärts werden aber die zufällig erhöheten Töne wieder aufgelöst und die Skala wird rein äolisch, enthält mithin zwei ganze Töne, einen halben Ton, zwei ganze Töne, einen halben und einen ganzen Ton. Darum werden auch die ganzen Töne, die aufwärts auf die sechste und siebente Stufe zu stehen kommen, widerrufliche genannt. Die jetzt gebräuchliche Moll-Skala enthält somit aufwärts: 1 ganzen Ton, $^1/_2$ Ton, 2 ganze und 2 widerrufliche ganze Töne und $^1/_2$ Ton; abwärts 2 ganze Töne, $^1/_2$ Ton, 2 ganze Töne, $^1/_2$ Ton und 1 ganzen Ton. In der hier besprochenen Moll-Skala folgen sich die Töne, wie bei der Dur-Skala, nach der Ordnung des diatonischen Tongeschlechtes; nur in Rücksicht auf ihr Verhältniß zur Tonica sind sie verschieden.

Es ist somit z. B. in der C-Dur-Skala auch die A-Moll-Skala und in dieser jene enthalten. Folgendes Beispiel macht dieses anschaulich.

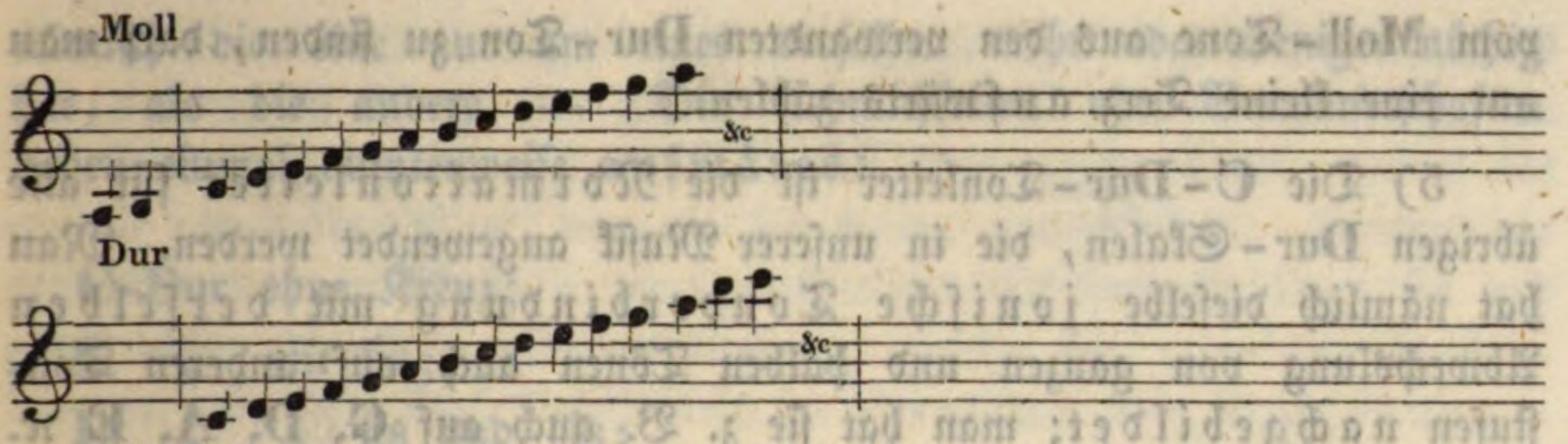
Dur



Moll



*) Wie sich später bei der Akkordenlehre zeigen wird, ist der A Moll Skala fis ganz leiterfremd, während gis als leitereigen erscheinen kann.



Wie sich hier zeigt, beginnt die **A-Moll-Skala** mit der großen sechsten (abwärts kleinen dritten) Stufe der **C-Dur-Skala**; die **C-Dur-Skala** dagegen mit der kleinen dritten (abwärts großen sechsten) Stufe der **A-Moll-Skala**.

Es ist mithin

die 6te Stufe der **Dur**-Skala zugleich die 1te Stufe der **Moll**-Skala;
" 7te " " " " " " " " 2te " " " " "
" 8te oder 1te " " " " " " 3te " " " " "
" " " 2te " " " " " " 4te " " " " "
" " " 3te " " " " " " 5te " " " " "
" " " 4te " " " " " " 6te " " " " "
" " " 5te " " " " " " 7te " " " " "
" " " 6te " " " " " " 8te " " " " "

Umgekehrt ist

die 1te Stufe der **Moll**-Skala zugleich die 6te Stufe von **Dur**;
" 2te " " " " " " " 7te " " " " "
" 3te " " " " " " " 8 oder 1te " " "
" 4te " " " " " " " 2 " " " " "
" 5te " " " " " " " 3 " " " " "
" 6te " " " " " " " 4 " " " " "
" 7te " " " " " " " 5 " " " " "
" 8te " " " " " " " 6 " " " " "

Die **C-Dur-** und **A-Moll-**Skala sind sich also sehr ähnlich, sie sind sich *verwandt*.

Aber nicht bloß die **C-** sondern *jede* **Dur-**Tonleiter hat ihre verwandte **Moll-**Tonleiter und nicht bloß **A-** sondern *jede* **Moll-**Tonleiter hat ihre verwandte **Dur-**Tonleiter.

Die Tonica jeder **Dur-**Tonleiter ist zugleich die *kleine* Terz der verwandten **Moll-**Tonleiter und die Tonica jeder **Moll-**Tonleiter ist zugleich die Replik der kleinen Terz, d. i. die große Sexte der **Dur-**Tonart. Um also vom **Dur-**Tone aus den verwandten **Moll-**Ton zu finden, darf man nur um eine kleine Terz *abwärts* und um

vom Moll-Tone aus den verwandten Dur-Ton zu finden, darf man nur eine kleine Terz aufwärts zählen.

5) Die C-Dur-Tonleiter ist die Normaltonleiter für alle übrigen Dur-Skalen, die in unserer Musik angewendet werden. Man hat nämlich dieselbe jonische Tonverbindung mit derselben Abwechslung von ganzen und halben Tönen auch auf anderen Tonstufen nachgebildet; man hat sie z. B. auch auf **G, D, A, E** ꝛc. gegründet. Solche sind transponirte Tonleitern. Um aber von einer anderen Tonica (als von **C**) aus dieselben Bestandtheile der jonischen Skala zu bekommen, ist es nothwendig, daß die natürlichen Töne in geringerer oder größerer Anzahl entweder erhöhet oder erniedriget werden. Wird z. B. **G** als Tonica angenommen, so ist es nothwendig, die siebente Stufe f um einen kleinen halben Ton zu erhöhen und fis zu gebrauchen. Die Versetzungen der natürlichen Töne, welche für irgend eine Skala nothwendig werden, finden sich, wenn man die Skala auszählt. Wenn z. B. **A** als Tonica angenommen wird, so zählt man, da 2 ganze Töne, ein halber Ton, 3 ganze Töne und ein halber Ton nothwendig sind, wie folgt: „Von **A** bis h ist 1 ganzer Ton, von h bis (c wäre nur ein halber Ton, man bedarf aber hier eines ganzen Tones, mithin von h bis) cis ist ein ganzer Ton; von cis bis d ein halber Ton, von d bis e ein ganzer, von e bis fis ein ganzer, von fis bis gis ein ganzer, von gis bis a ein halber Ton.“ Aus **A**dur müssen also drei Erhöhungen fis, cis und gis angewendet werden, damit die nöthigen 2 ganzen Töne, ein halber Ton, 3 ganze Töne und ein halber Ton herauskommen. Auf diese Weise kann unsere **Dur**-Tonleiter (so wollen wir sie fortan nennen) nicht nur von jedem Stamm- sondern auch von jedem abgeleiteten Tone (also nicht nur von a, d, e, f ꝛc., sondern auch von fis, cis, gis ꝛc.) aus aufgestellt werden. Hiedurch erhalten wir verschiedene **Dur**-Skalen. Die einer solchen Skala eigenthümlich angehörigen Töne bilden die Tonart. Unter dieser versteht man also den Inbegriff derjenigen Töne, die einem Musikstücke nach Maßgabe der dazu gewählten Tonica zu Grunde*) liegen.

Die **Dur**-Tonarten sind sich mehr oder weniger ähnlich, mehr oder weniger verwandt. Am ähnlichsten oder verwandtesten sind sich zwei **Dur**-Tonarten, wenn die Tonica der einen zugleich die Ober- oder Unterdominante der anderen ist. Z. B. **G—C—F.** Solche Tonarten sind sich auch hinsichtlich der Versetzungszeichen nahe, indem

*) Eine genauere Erklärung kann erst später folgen.

nämlich die eine nur um eines derselben mehr oder weniger nöthig hat, als die andere. — Die Aehnlichkeiten oder Verwandtschaften gehen einmal quintenweise aufwärts:

C-Dur ohne Kreuz;
G „ mit fis;
D „ „ fis und cis;
A „ „ fis, cis, gis;
E „ „ fis, cis, gis, dis;
H „ „ fis, cis, gis, dis, ais;
Fis „ „ fis, cis, gis, dis, ais, eis;
Cis „ „ fis, cis, gis, dis, ais, eis, his;
Gis „ „ fisis, cis, gis, dis, ais, eis, his;
Dis „ „ fisis, cisis, gis, dis, ais, eis, his.

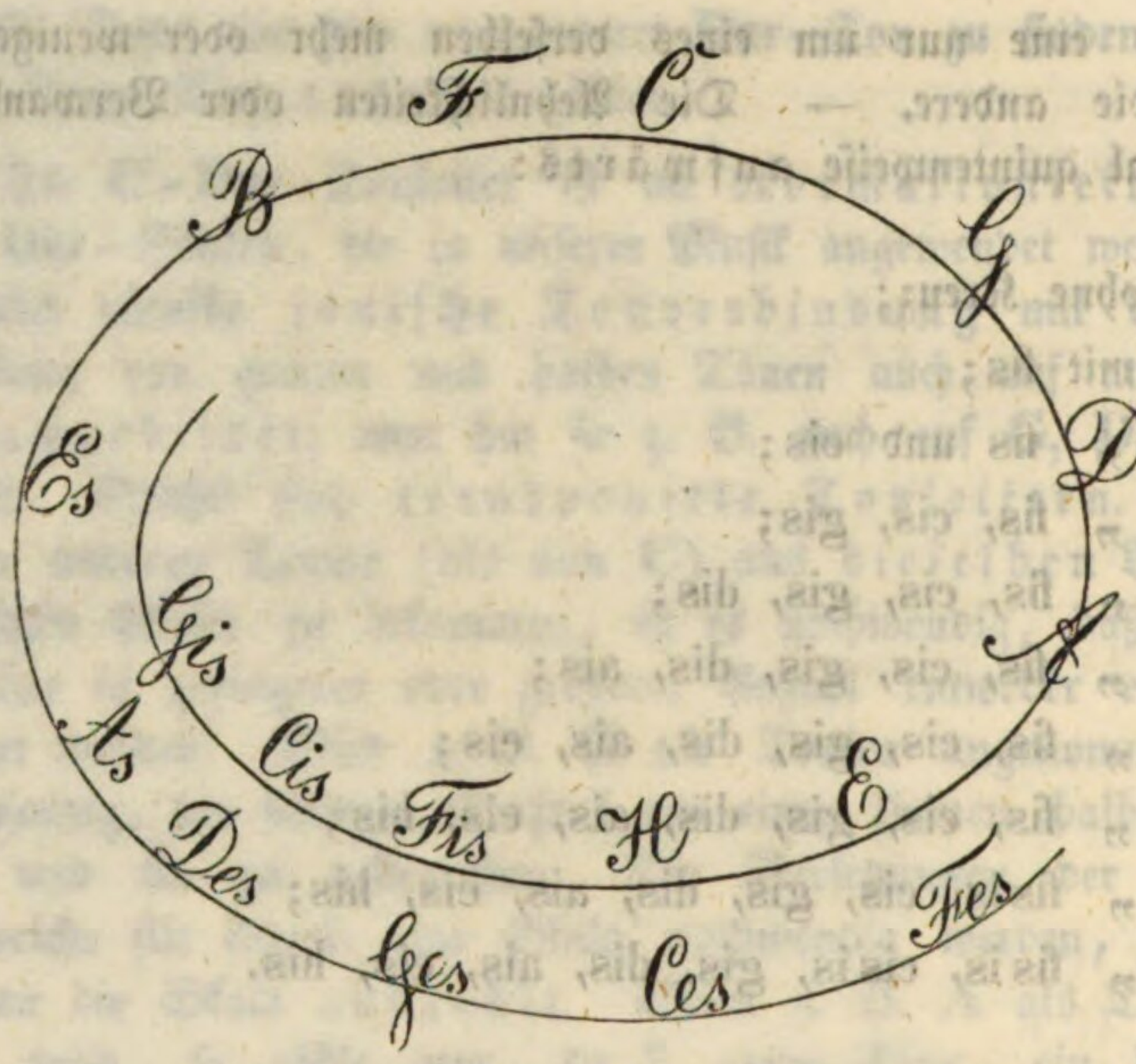
Da jede Tonica zugleich auch als Quinte einer anderen Tonica betrachtet werden kann, so gehen die Verwandtschaften der Tonarten auch quintenweise abwärts (oder quartenweise aufwärts):

C-Dur ohne B;
F „ mit b;
B „ „ b, es;
Es „ „ b, es, as;
As „ „ b, es, as, des;
Des „ „ b, es, as, des, ges;
Ges „ „ b, es, as, des, ges, ces. *)

Vergleicht man die obigen sämmtlichen Tonarten miteinander, so findet man auch noch, daß die durch sehr viele Erhöhungszeichen transponirten mit anderen, durch Erniedrigungszeichen transponirten zusammentreffen, welche von jenen nur enharmonisch verschieden sind. Wie die dießfallsigen Extreme sich berühren, zeigt folgendes Bild:

---

*) Es ist sehr wichtig, daß der Schüler die einer Tonart nahe liegenden anderen Tonarten leicht und sicher in's Auge fassen lerne. Man halte ihn darum an, von jedem beliebigen Tone die Ober- und Unterdominante, von jeder Tonart die nächstverwandten Tonarten anzugeben. Besonders lasse man ihn dabei die beiden Fragen wohl unterscheiden: „Wie „heißt die Quinte von dem gegebenen Tone (z. B. von D)?“ „Von welchem Tone „ist dagegen der gegebene Ton (z. B. D) die Quinte?“ (g—D, a)



6) Die A-Moll-Tonleiter ist die Normaltonleiter für alle übrigen Moll-Tonarten. — Wie die **C-Dur-Tonart A-Moll** zur verwandten **Moll-Tonart** hat, so hat jede **Dur-Tonart** ihre verwandte **Moll-Tonart**, welche wie oben gesagt worden ist, die große Sexte aufwärts oder die kleine Terz abwärts zur Tonica nimmt. Also:

C-Dur, A-Moll; G-Dur E-Moll; D-Dur, H-Moll;
A „ , Fis „ ; E „ Cis „ ; H „ , Gis „ ;
Fis „ , Dis „ ; Cis „ , Ais „ ; Gis „ , Eis „ ;
F „ , D „ ; B „ , G „ ; Es „ , C „ ;
As „ , F „ ; Des „ , B „ .

Die bemerkten **Moll-Tonarten** sind transponirte, d. i. solche, welche der **A-Moll-Tonleiter** hinsichtlich der Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne nachgebildet sind. Um aber bei jeder derselben die wesentliche Stufenfolge der Intervalle richtig wählen zu können, ist es nöthig, daß sie wie bei der **Dur-Skala** ausgezählt werden. Die **Moll-Skala** besteht mit Anwendung der widerruflichen Töne aufwärts aus einem ganzen, einem halben Tone, aus zwei ganzen Tönen und zwei widerruflichen ganzen Tönen; abwärts aus zwei ganzen Tönen, aus einem halben Tone und einem ganzen Tone. Diese Richtschnur im Auge behaltend zählt man also, um z. B. die **H-Moll-Skala** aufzustellen, wie folgt: „Von **H** bis **cis** ist ein ganzer, von cis bis d ein halber Ton, von d bis e und von e bis fis sind zwei ganze Töne; von fis bis gis ist der erste und von gis bis ais der zweite widerrufliche

Ton; von ais bis h liegt der (letzte) halbe Ton. Zurück: Von **H** bis a, von a bis g sind zwei Töne, von **G** bis fis ist ein halber Ton, von fis bis e, von e bis d sind zwei ganze Töne, von d bis cis ist ein halber Ton, von cis bis h ein ganzer Ton. Hieraus ergibt sich, daß zu **H-Moll** zwei wesentliche Erhöhungszeichen, fis und cis, mithin dieselben erfordert werden, welche die verwandte **D-dur**-Tonart erheischt. Diese Aehnlichkeit in Hinsicht der Versetzungszeichen ergibt sich auch bei Aufstellung der übrigen **Moll**-Tonarten. Bei jeder derselben wird sich zeigen, daß sie mit ihrer verwandten **Dur**-Tonart gleiche Erhöhungen oder Erniedrigungen besitzt und daß mithin die **Moll**-Tonarten mit ihren verwandten **Dur**-Tonarten in quintenweisen Verwandtschaften auf- und abwärts fortschreiten:

E-Moll G-Dur mit fis;
H „ D „ „ fis, cis;
Fis „ A „ „ fis, cis, gis;
Cis „ E „ „ fis, cis, gis, dis;
Gis „ H „ „ fis, cis, gis, dis, ais ꝛc. *)
D „ F „ „ b;
G „ B „ „ b, es;
C „ Es „ „ b, es, as;
F „ As „ „ b, es, as, des ꝛc. *)

Da die ganzen und halben Töne einer transponirten Tonart unter sich in denselben Verhältnissen stehen, wie die der Normaltonleiter, so sind sie auch wie diese diatonisch. Die in einer Skala vorkommenden erhöheten oder erniedrigten Töne sind darum nur im Verhältnisse zu denjenigen Tönen chromatisch, von denen sie hergeleitet sind. Diatonisch z. B. sind in der **A-dur**-Skala die Töne a, h, cis, d, e, fis, gis, wie in der **C-dur**-Skala die Töne: c, d, e, f, g, a, h. — **Cis**, fis und gis können in dieser Skala nur im Verhältnisse zu e, f, und g abgeleitete, chromatische Töne genannt werden.

7) Die chromatische Skala kann von jedem beliebigen Tone aus aufgestellt werden und bleibt hinsichtlich ihrer Fortschreitung dieselbe. Z. B.

Mit Kreuzen:

c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h.
d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c, cis, d.
e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c, cis, d, dis, e u. s. w.

*) Die übrigen Moll- und Dur-Tonarten mit Kreuzen und Been kann sich der Schüler selbst zusammenstellen.

Mit Been:
c, des, d, es, e, f, ges, g, as, a, b, h, c.
d, es, e, f, ges, g, as, a, b, h, c, des, d.
es, e, f, ges, g, as, a, b, h, c, des, d, es.

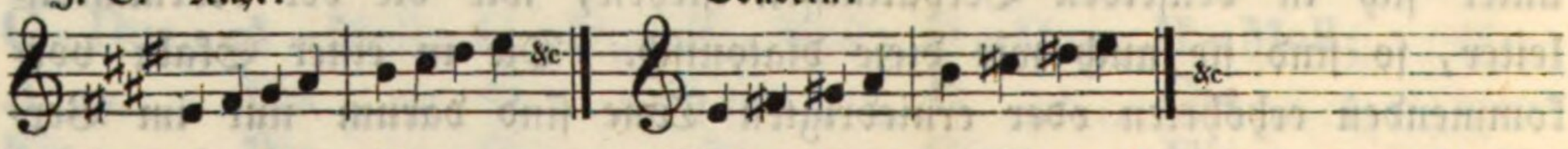
Diese Skalen bilden keine bestimmten Tonarten und werden in diesen nur hie und da und übergangsweise (unter Begleitung chromatischer Akkorde) gebraucht.

Bemerkungen über die praktische Behandlung der Skalen.

1) Es ist von großer Wichtigkeit, daß der Schüler sich mit den **Dur**- und **Moll**-Skalen vollkommen vertraut mache. Um es dahin zu bringen, lasse man jede **Dur**- und **Moll**-Skala

a) von dem Schüler, wie oben gezeigt worden ist, auszählen,
b) jede als stille Beschäftigung in Noten zu wenigstens zwei Oktaven aufsetzen,
c) oft auswendig hersagen und vom Blatte bis zur Fertigkeit und Geläufigkeit abspielen. Bei dem Aufsetzen der Skalen ist es gut und es erhält die fortgesetzte Aufmerksamkeit des Schülers, wenn man die zu einer Skala nothwendigen Versetzungszeichen derselben nicht voraussetzt, sondern wenn man jedes Zeichen einzeln der betreffenden Note beifügen läßt.

z. B. Nicht: Sondern:



Am Ende der Skala können die nothwendig gewordenen Versetzungszeichen gleichsam als Resultat des Auszählens zusammengestellt werden.

2) Die Fingerordnung, welche der Schüler beim Spielen der Skalen einzuhalten hat, lasse man von demselben gleichfalls jeder Skala beisetzen. Die Anhaltspunkte oder Regeln, welche ihm dießfalls gegeben werden können, möchten etwa folgende sein:

a) Fingerordnung für die **Dur**-Skalen:

Bei den Skalen, deren Grundtöne Untertasten sind (bei c, g, d, a, e, h) kommt der Daumen a) der rechten Hand auf je die erste und vierte Stufe und b) der linken Hand auf je die fünfte und achte Stufe. In der **H**-Skala kommt der Daumen der linken Hand — damit er nicht auf eine Obertaste fällt — auf die vierte und achte Stufe; in der **F**-Skala kommt der Daumen der rechten Hand aus demselben Grunde auf die erste und fünfte Stufe.

Bei jenen Skalen, in welchen der Daumen der rechten Hand auf die erste und vierte Stufe zu setzen ist, muß, wenn abwärts gespielt wird, unter oder während der Oktave mit dem dritten, nach der Oktave, d. i. beim Beginne der zweiten abwärts mit dem vierten Finger vorgesetzt werden. Wenn der Daumen der linken Hand auf die fünfte und achte Stufe kommen soll, so muß, aufwärts gespielt, unter der Oktave mit dem dritten, nach der Oktave mit dem vierten Finger vorgesetzt werden.

In der **Fis**- und der **Cis**-Skala kommen die Daumen der rechten und linken Hand auf die Untertasten, die in diesen Skalen vorkommen. In den Bee-Skalen, deren Grundtöne Obertasten sind (**B, Es, As, Des**), kommt der Daumen der rechten Hand auf die **C**- und auf die **F**-Stufe und der Daumen der linken Hand auf die dritte und siebente Stufe.

b) Fingerordnung für die **Moll**-Skalen:

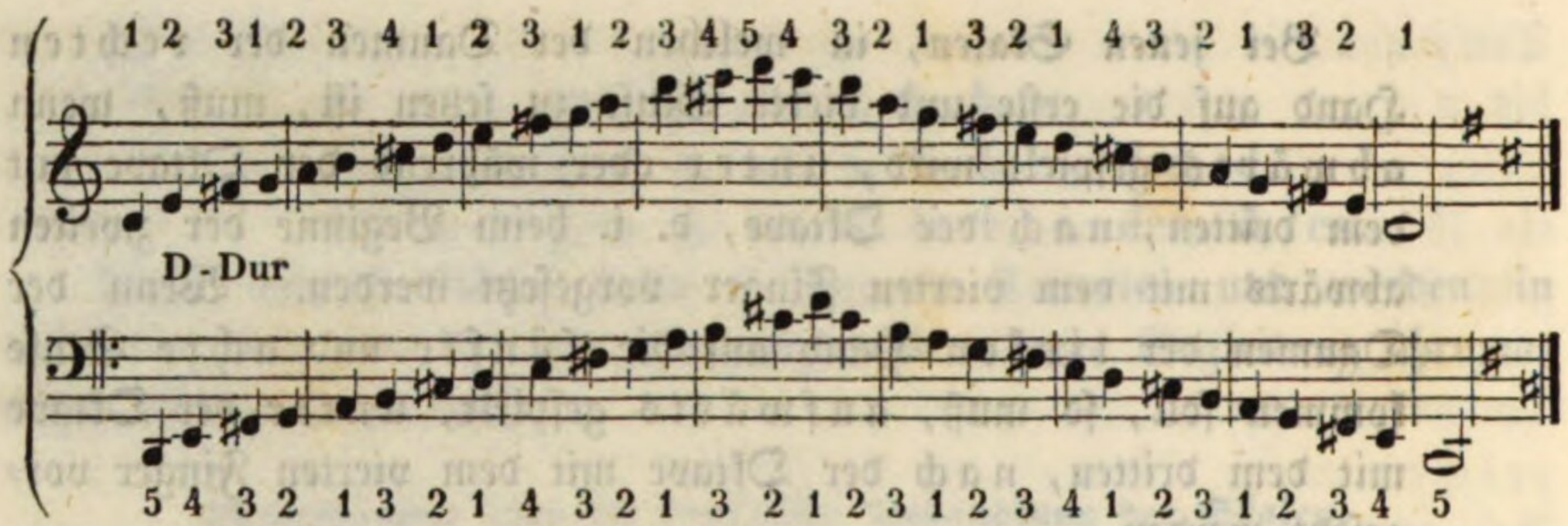
Bei denjenigen **Moll**-Skalen, deren Grundtöne Untertasten sind, wird dieselbe Fingerordnung angewendet, wie bei den gleichnamigen **Dur**-Skalen. So haben also **C**-dur und **C**-moll, **G**-dur und **G**-moll, **D**-dur und **D**-moll, **A**-dur und **A**-moll, **E**-dur und **E**-moll, **H**-dur und **H**-moll gleiche Fingerordnung.

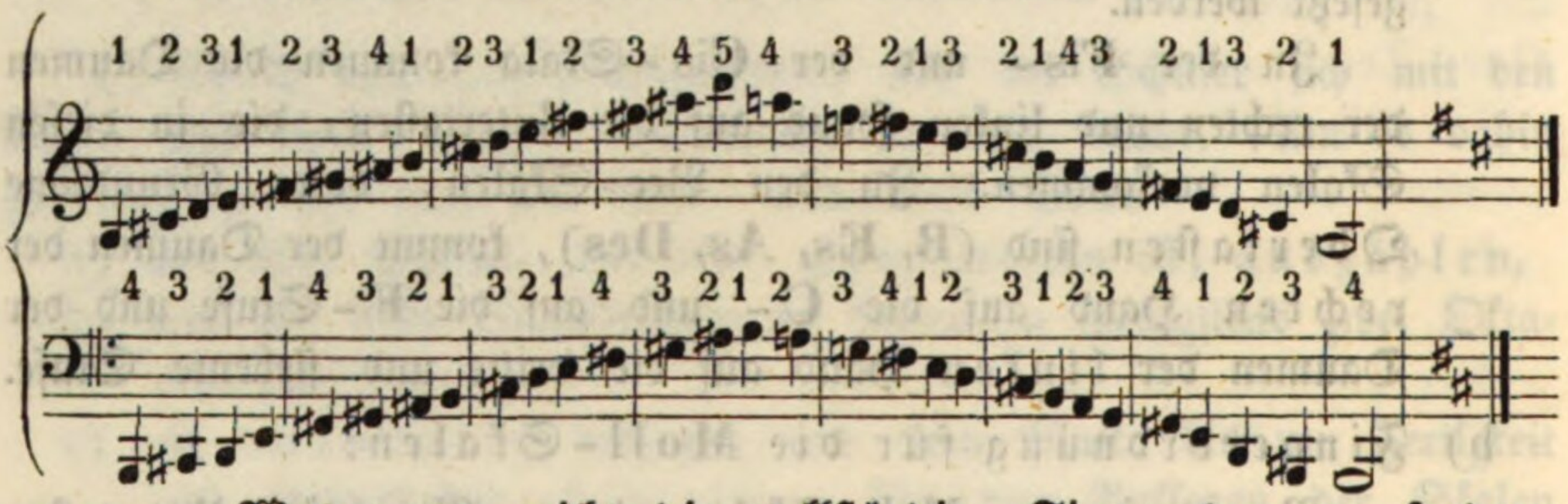
Was diejenigen Skalen betrifft, deren Grundtöne Obertasten sind, so ist dabei Folgendes zu merken:

Bei **Fis**-**Moll** und cis- (oder des-) **Moll** kommt der Daumen der rechten Hand auf die dritte und siebente Stufe, der Daumen der linken Hand aber kommt bei **Fismoll** auf die vierte und siebente, bei **Cismoll** auf die dritte und siebente Stufe.

Bei **Gis**- (oder **As**-) **Moll** kommt der Daumen der rechten Hand auf die dritte und sechste, der Daumen der linken Hand aufwärts auf die dritte und siebente, abwärts auf die sechste und dritte Stufe. Bei **Dis**- (oder **Es**-) **Moll** ist der Daumen sowohl der rechten als linken Hand auf die zweite und sechste Stufe zu setzen. Bei **Bmoll** muß der Daumen der rechten Hand auf die zweite und fünfte, der Daumen der linken Hand aufwärts auf die zweite und sechste, abwärts auf die fünfte und zweite Stufe gebracht werden.

Mit den nöthigen Versetzungszeichen und der Fingerordnung ausgestattet, sollen von dem Schüler alle **Dur**- und **Moll**-Skalen aufgestellt werden. Hiefür nur folgendes Beispiel:





Wenn man nicht die vollständige Fingerordnung, sondern nur das Einsetzen des Daumens (mit 1) bezeichnen lassen will, so mag auch dieses vielleicht nicht hinreichen.

Sehr zu empfehlen aber ist, daß man, das Spielen der Skalen selbst anbelangend, den Schüler anhält, eine und dieselbe Skala 20—30 Mal nacheinander und bald in halben, bald in Viertel-, bald in Achtelnoten zu spielen.

3) Wie schon oben bei **Nro. 4** erinnert worden ist, kann ein und derselbe Ton einer Skala auch als Bestandtheil anderer Skalen betrachtet werden. Im Verfolge der hier zuletzt bezeichneten Uebungen ist dieses manchem Schüler noch augenfälliger geworden.

Nun soll der Schüler dießfalls auch zum klaren Bewußtsein kommen. Er soll beobachten und einsehen lernen, daß ein und derselbe Ton in den verschiedenen Tonleitern in verschiedenen Intervall-Beziehungen erscheint, daß z. B. **A** nicht nur als Tonica, sondern auch als große Terz von **F**, als kleine Terz von **Fis**, als Quarte von **E** ꝛc. vorkommt. Um es dahin zu bringen, setze man irgend einen Ton fest (z. B. **D**) und fordere den Lehrling auf, zu bestimmen, in welcher Skala dieser Ton als große Secunde, als (große oder kleine) Terz, reine Quarte ꝛc. vorkommt. Wie mit **D**, so verfahre man mit allen übrigen Stamm- und abgeleiteten Tönen. Nach und nach wird sich herausstellen, daß jeder beliebige Ton (z. B. **G**) in den Skalen als große Secunde, als große und kleine Terz, als reine Quarte, reine Quinte, große und kleine Sexte und als große (in den **Moll**-Skalen auch als kleine) Septime erscheinen kann.

Endlich verlange man zu bestimmen, in welchen Skalen ein gegebener Ton nicht vorkommen kann. Um diese Uebung zu erleichtern, gebe man einen Ton z. B. cis an, und frage den Schüler, ob dieser Ton denn auch in **B**=, in der **Es**= oder **As**= oder **Des**=Skala vorkommen kann.

Ist ein Schüler in der Lehre von den Intervallen und den Skalen fest begründet, so hat man mit ihm in der Akkordenlehre nur halbe Arbeit.

§. 9.

Von den Akkorden.

1) In der Musik hat man Melodie und Harmonie zu unterscheiden. Unter Melodie versteht man eine Reihe verschiedener Töne, welche einen Gesang bilden, d. i. einen musikalischen Gedanken ausdrücken. Die Elemente hiezu liefern die Skalen.

Wird ein Gesang mittels Akkorde begleitet, oder wird durch diese allein ein musikalischer Satz, eine Figur ausgedrückt, so nennet man dieses Harmonie.

Diese besteht also aus Akkorden. Darunter versteht man einen Zusammenklang von mehreren Tönen. — Der tiefste Ton eines Akkordes heißt Baßton, auch oft Haupt= oder Grundton, die höheren Töne sind Intervalle des ersteren.

Die Zahl der in der Musik vorkommenden Akkorde oder Zusammenklänge ist sehr groß. Um sie aber leichter übersehen und behandeln zu können, hat man sie in Klassen geordnet und zwar:

a) In Grund= oder diatonische, und
b) in chromatische Akkorde.

Jede dieser beiden Klassen zerfällt wieder in Stamm= und abgeleitete Akkorde.

2) Diatonische Akkorde sind solche, deren Bestandtheile in der diatonischen (**Dur**= oder **Moll**=) Skala einer Tonart gegründet sind, d. i. wozu man keinen anderen Hauptton und keine anderen Intervalle nimmt, als nur solche, welche die Skala einer Tonart darbietet. (Wer z. B. auf den verschiedenen Stufen der **G**dur Tonart zu den vorkommenden Akkorden keine anderen Intervalle als: g, a, h, c, d, e, fis nimmt, hat diatonische Akkorde gespielt. Im Verfolge wird sich dieses deutlich machen.)

Die diatonischen Akkorde werden eingetheilt a) in Stamm= und b) in abgeleitete Akkorde. Stammakkorde sind solche, aus welchen die abgeleiteten gebildet werden. Es sind deren zwei angenommen

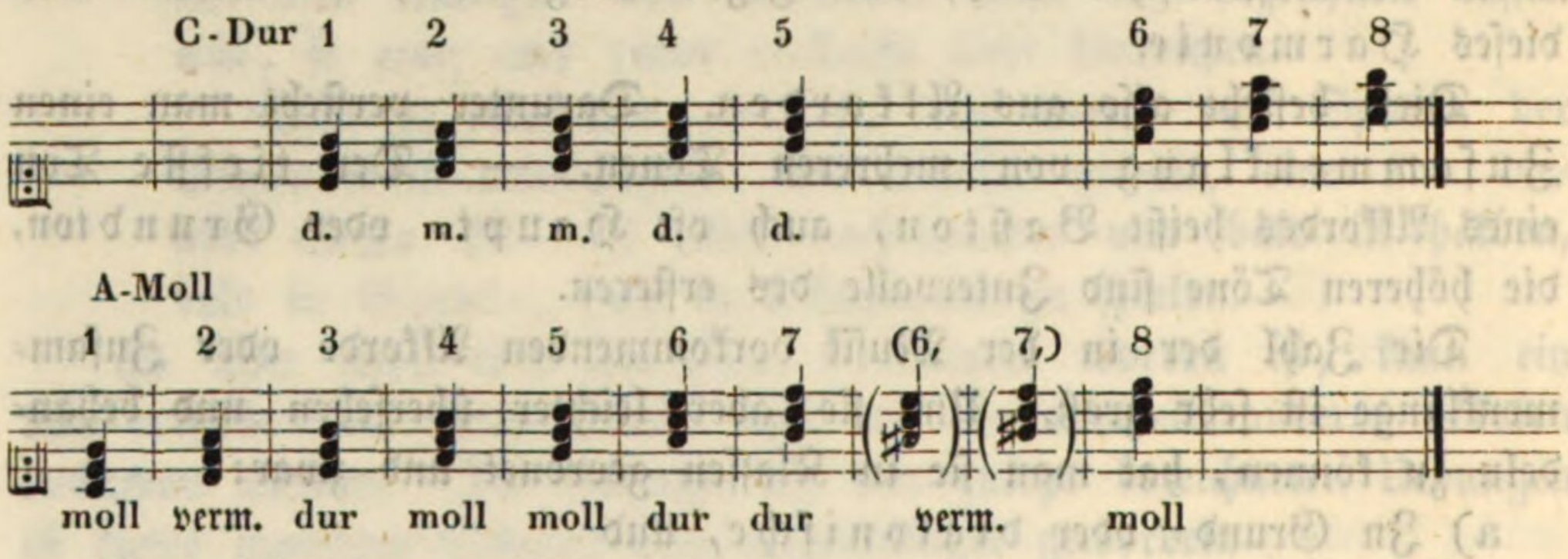
worden: Der Dreiklang und der Vierklang oder Septimen-Akkord.

§. 10.

Der Dreiklang.

1) Der Dreiklang ist die Verbindung eines Tones mit seiner Terz und Quinte. Um ihn vierstimmig zu machen, wird dazu die Oktave als Verstärkung genommen. Der tiefste Ton wird (wie bei allen Stammakkorden) Grund- oder Stammton genannt. Die Terz ist entweder groß oder klein und die Quinte entweder rein oder vermindert, je nachdem sie die Tonart darbietet.

Der Dreiklang mit großer Terz und reiner Quinte wird der **Dur**- oder harte, der mit kleiner Terz und reiner Quinte der **Moll**- oder weiche und der mit der kleinen Terz und verminderten Quinte der verminderte Dreiklang genannt. — Auf jeder Stufe einer jeden **Dur**- oder **Moll**-Skala kann ein diatonischer Dreiklang vorkommen, wie z. B. in **C**dur und **A**moll:



Dreierlei diatonische Dreiklänge sind es also, die auf den verschiedenen Stufen einer **Dur**- oder **Moll**-Tonart vorkommen können, der harte oder **Dur**-Dreiklang, der weiche oder **Moll**-Dreiklang und der verminderte Dreiklang. Der erste hat, wie man sich gewöhnlich auszudrücken pflegt, seinen Sitz in der **Dur**-Skala auf der ersten, vierten, fünften und achten Stufe, und in der **Moll**-Skala, wenn sie aufwärts mit den widerruflichen Tönen gebraucht werden, nur auf der dritten Stufe; wird sie aber ohne widerrufliche Töne, d. i. auf- wie abwärts behandelt, so hat der **Dur**-Dreiklang seinen Sitz auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe; die fünfte Stufe hat nur dann den **Dur**-Dreiklang, wenn er Schluß-Akkord ist. Der **Moll**-Dreiklang hat seinen Sitz in der **Dur**-Skala auf der zweiten, dritten und sechsten und in der **Moll**-Skala auf der ersten, vierten, fünften (wenn

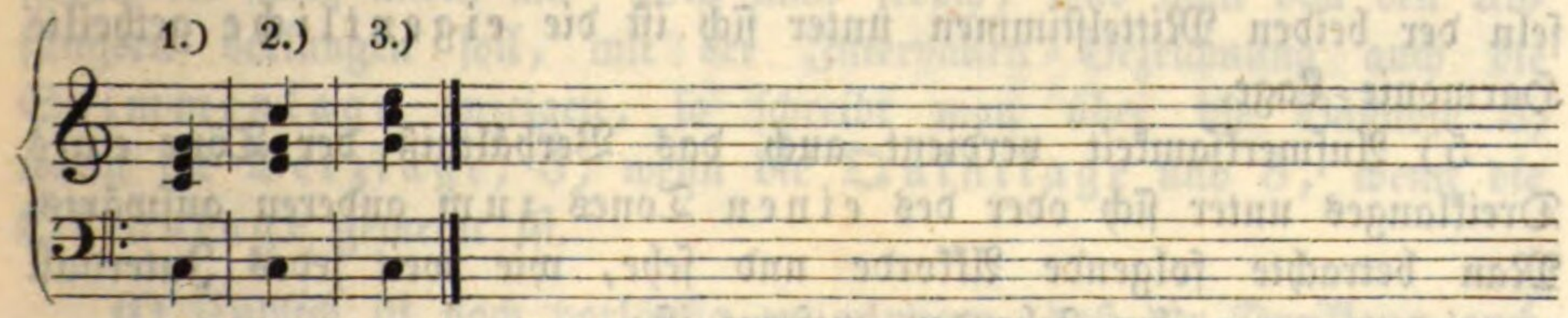
diese nicht den Schluß-Akkord gibt) und auf der achten Stufe. Der verminderte Dreiklang hat seinen Sitz in der Dur-Skala auf der siebenten und in der Moll-Skala mit den widerruflichen Tönen auf der zweiten, sechsten und siebenten, ohne widerrufliche Töne auf der zweiten Stufe allein.

Wenn man sich nur an die Namen der Klangstufen einer Dur- und der einschlägigen Moll-Skala halten will, so sind die Akkorde auf denselben sowohl in Dur als Moll die nämlichen. So kommen z. B. in der Cdur und in der Amoll-Skala die Klangstufen-Namen c, d, e, f vor, und es erhält c den Dur-d und e den Moll- und f den Dur-Dreiklang, nur daß diese Klangstufen in Cdur den ersten, zweiten, dritten und vierten, in Amoll aber den dritten, vierten, fünften und sechsten Platz einnehmen.

2) Der Dreiklang auf der ersten Stufe einer Dur- und Moll-Tonart heißt der Tonica-Dreiklang, der auf der fünften der Ober- und der auf der vierten Stufe der Unter-Dominanten-Dreiklang.

Der Dreiklang auf der sechsten Stufe ist sehr oft Neben-Akkord für die Tonica, der auf der zweiten Stufe Neben-Akkord für die Unter- und der auf der dritten Stufe Neben-Akkord für die Ober-Dominante. Es sind also die Dreiklänge auf der ersten (achten), vierten und fünften Stufe Haupt- und die übrigen Neben-Dreiklänge.

3) Wenn man sich die Dreiklänge unter die vier Naturstimmen vertheilt denkt, so nimmt man an, daß der Grundton dem Basse, die nächstobere Stimme — oder die unterste mit der Rechten gespielt — dem Tenore, die nächste — mittlere — dem Alte und die höchste dem Diskante angehören, z. B.



Im Beispiel 1 enthält der Baß c, der Tenor die Oktave c, der Alt die Terz e, und der Diskant die Quinte g.

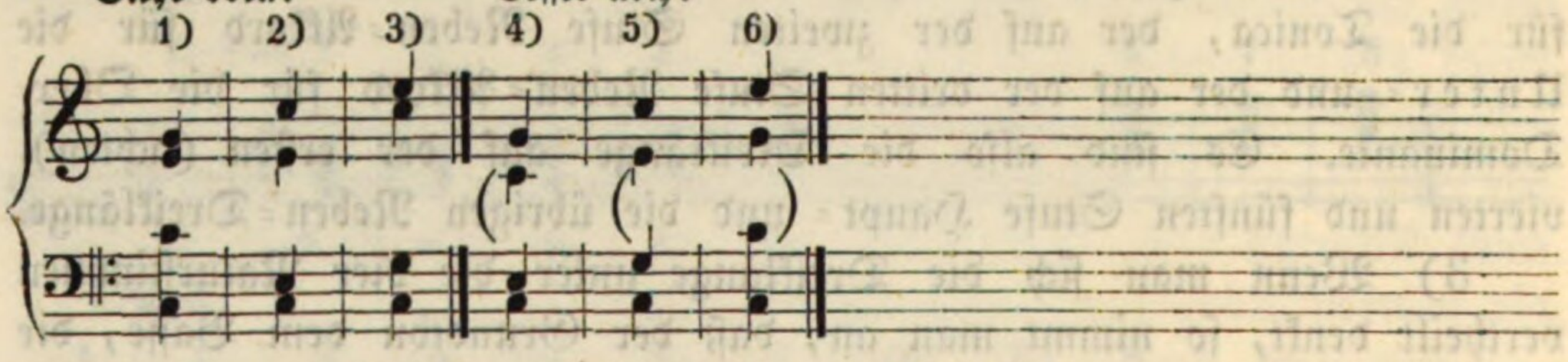
Im Beispiele 2 hat der Tenor die Terz e, der Alt die Quinte g, und der Diskant die Oktave c.

Im Beispiele 3 enthält der Tenor die Quinte g, der Alt die Oktave c, der Diskant die Terz (Decime) e. — Von der Oberstimme — dem Diskante — enthalten auch die Lagen dieser Akkorde ihre Namen. Liegt die Quinte im Diskante, wie bei 1, so ist das die Quintlage; liegt die Oktave im Diskante, wie bei 2, so nennt

man dieses die Oktavlage; enthält der Diskant die Terz wie bei 3, so ist dieß die Terzlage. In diese drei Lagen kann jeder Dreiklang gesetzt werden.

4) Außer dieser Verschiedenheit der Lage gibt es noch eine andere, welche sich auf die kleinere und größere Entfernung der Intervalle bezieht. Wenn nämlich die Intervalle, wie oben bei Nro. 1, 2, 3, nach der Ordnung und so nahe beisammenliegen, daß zwischen ihnen nirgends ein zum Akkorde gehöriges Intervall Platz findet; so ist dieses die enge oder geschlossene Lage. Wird aber die obere (nach der engen Harmonie für den Alt berechnete) Mittelstimme abwärts, also für den Tenor gesetzt, so, daß zwei Noten für die rechte und zwei für die linke Hand zu spielen kommen, so nennet man das die getheilte oder offene Lage der Harmonie. Siehe unten Beispiel 4, 5, 6. Man kann allerdings, wie unten Beispiel 1, 2, 3, von einem in enger Harmonie gegebenen Akkorde die tiefe Mittelstimme auch mit der linken Hand spielen; allein dieß gibt noch nicht eine offene Lage.

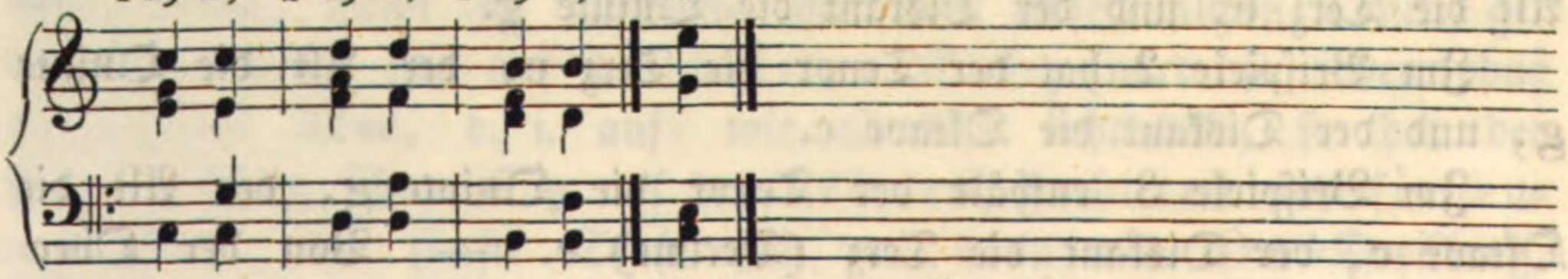
Siehe oben: 1) 2) 3) Besser noch: 4) 5) 6)



In den Beispielen 4, 5, 6 ist die Mittel-, d. i. die in enger Harmonie den Alt treffende Stimme mit dem Grundtone für die linke Hand vereint worden. Diese getheilte Lage, d. i. das Auswechseln der beiden Mittelstimmen unter sich ist die eigentliche getheilte Harmonie-Lage.

5) Aufmerksamkeit verdient auch das Verhältniß der Töne eines Dreiklanges unter sich oder des einen Tones zum anderen aufwärts. Man betrachte folgende Akkorde und sehe, wie weit jedes Intervall von jedem unter ihm stehenden entfernt ist:

1 a) b) 2 a) b) 3 a) b) 4



Jeder dieser Akkorde enthält vom Grundtone aus eine Terz, Quinte und Oktave. Wenn aber die Quinte im Verhältnisse zur Terz ab- und zur Oktave und Terz oder Decime aufwärts (Bei-

spiel 4) eben so auch die Terz zur Quinte und Oktave aufwärts in das Aug gefaßt werden; so ergeben sich folgende Intervallen-Verhältniffe: a) Von der Terz bis zur Quinte (gezählt) ergibt sich eine Terz, bis zur Oktave eine Sexte. b) Von der Quinte bis znr Oktave erscheint eine Quarte, bis zur Oberterz eine Sexte.

Mithin verhalten sich die Intervalle eines Dreiklanges unter sich wie zwei Terzen und eine Quarte. Diese Intervalle sind aber wieder verschieden, wie die Dreiklänge selbst.

Die Bestandtheile des **Dur-Dreiklanges** verhalten sich unter sich (Beispiel 1, a) wie eine große, eine kleine Terz und eine reine Quarte. Die des **Moll-Dreiklanges** (Beispiel 2, a) geben eine kleine und große Terz und eine reine Quarte und die des verminderten Dreiklanges zeigen zwei kleine Terzen und eine übermäßige Quarte. Von der großen Terz bis zur Oktave (Beispiel 1, b) weiset sich eine kleine und von der kleinen Terz bis zur Oktave (Beispiel 2, b; 3, b) eine große Sexte. Von der reinen Quinte bis zur großen Oberterz ist eine große, bis zur kleinen Oberterz eine kleine Sexte. Von der verminderten Quinte bis zur großen Oberterz ergibt sich ebenfalls eine große Sexte. Namentlich sind es die Sexten- und Quinten d. i. weiteren Verhältnisse der Intervalle, die in der gesprengten Harmonie (siehe Beispiel 1, b; 2, b; 3, b) hervortreten und den Akkord *) verschönern.

Der Dreiklang wird entweder mit 3 oder mit 5 oder 8 bezeichnet, oder auch es steht die Baßnote, wozu der Dreiklang genommen werden soll, ganz ohne Bezeichnung. Die Versetzungszeichen ♯, +, ♮, ♭ gehen die Terz allein an. Will man jedoch, was man von den Anfängern verlangen soll, mit der Intervallen-Bezeichnung auch die Stimmenlage anzeigen, so schreibt man über die Baßnote 3, wenn die Terzlage, 5, wenn die Quintlage und 8, wenn die Oktavlage gemeint ist.

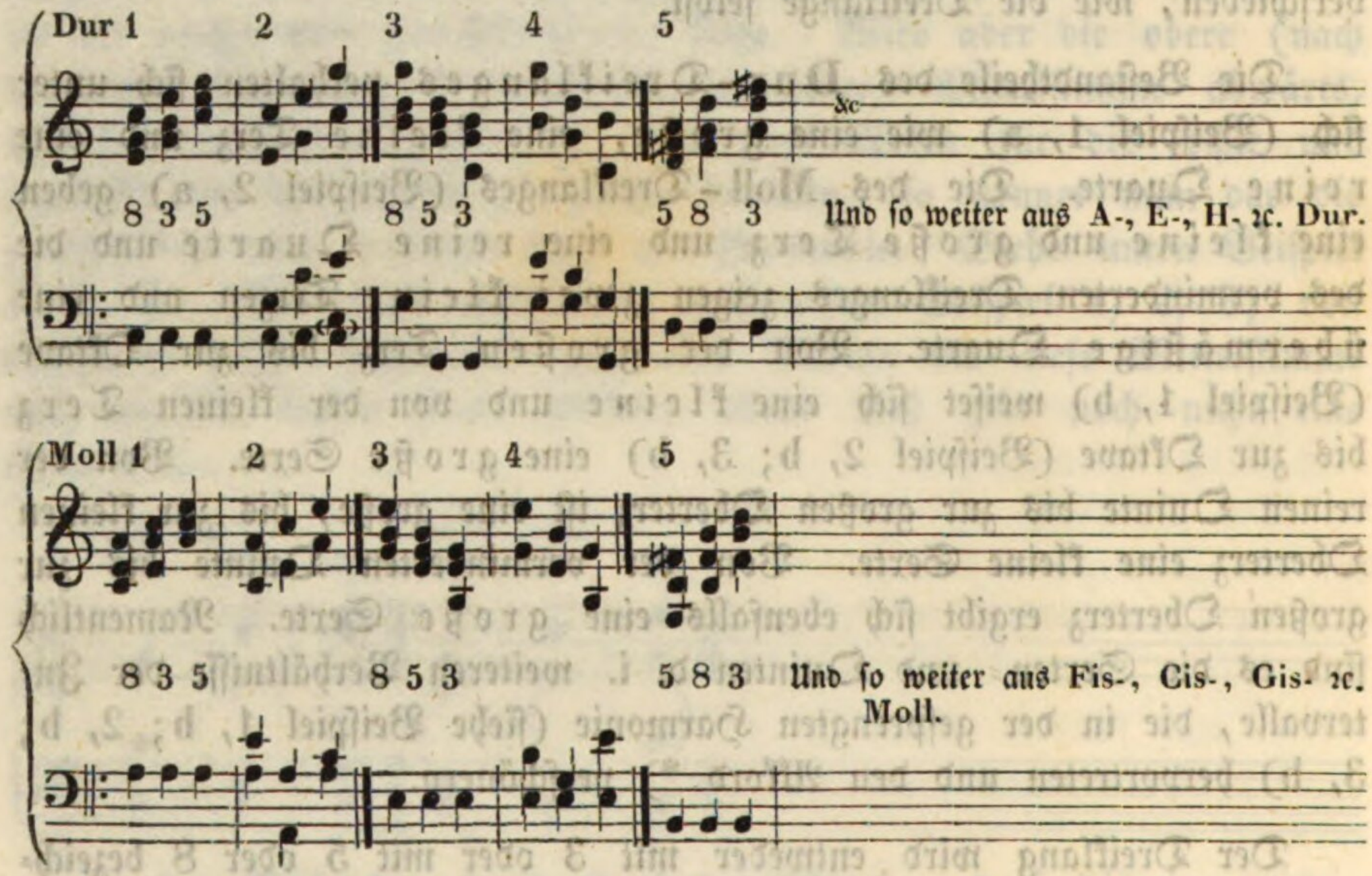
6) Endlich ist noch vorläufig zu erinnern, daß der Dreiklang auch dreistimmig, also mit Auslassung des einen oder andern Intervalls gespielt werden kann, öfter gespielt werden muß; so wie auch, daß es manchmal nothwendig wird, das eine oder andere Intervall gegen Weglassung eines anderen zu verdoppeln. Hierüber läßt sich erst bei der Verbindung der Akkorde mit Nutzen reden.

---

*) Es versteht sich übrigens von selbst, daß die rechte und linke Hand nie zu weit von einander abstehen, sondern nur innerhalb des Umkreises der menschlichen Stimmen sich bewegen sollen.

Bemerkung über das praktische Verfahren.

1) Der Schüler werde geübt im Aufstellen und Spielen aller (Dur-, Moll- und verminderten) Dreiklänge, sowohl in enger, als gesprengter Harmonie. Die Aufeinanderfolge der Akkorde soll a, die drei Stimmlagen und b die quintenweise Verwandtschaft aufwärts bezeichnen. Die Dreiklänge sollen auch mit Ziffern und zwar nach der Stimmenlage bezeichnet werden. Z. B.



Die Ziffer 3, 5, 8 über den Baßnoten zeigen die Lagen (Terzlage, Quintlage ꝛc.) an, in denen die Akkorde genommen werden sollen. Zur Abwechslung sowohl, als auch zur Gewöhnung, stets die nächstliegende Stimmlage zu nehmen, dient es, wenn in dem einen Tone dreimal auf- (Beispiel 1, 1, 1,) und in dem nächsten Tone dreimal abwärts (Beispiel 3, 3, 3) gegangen wird.

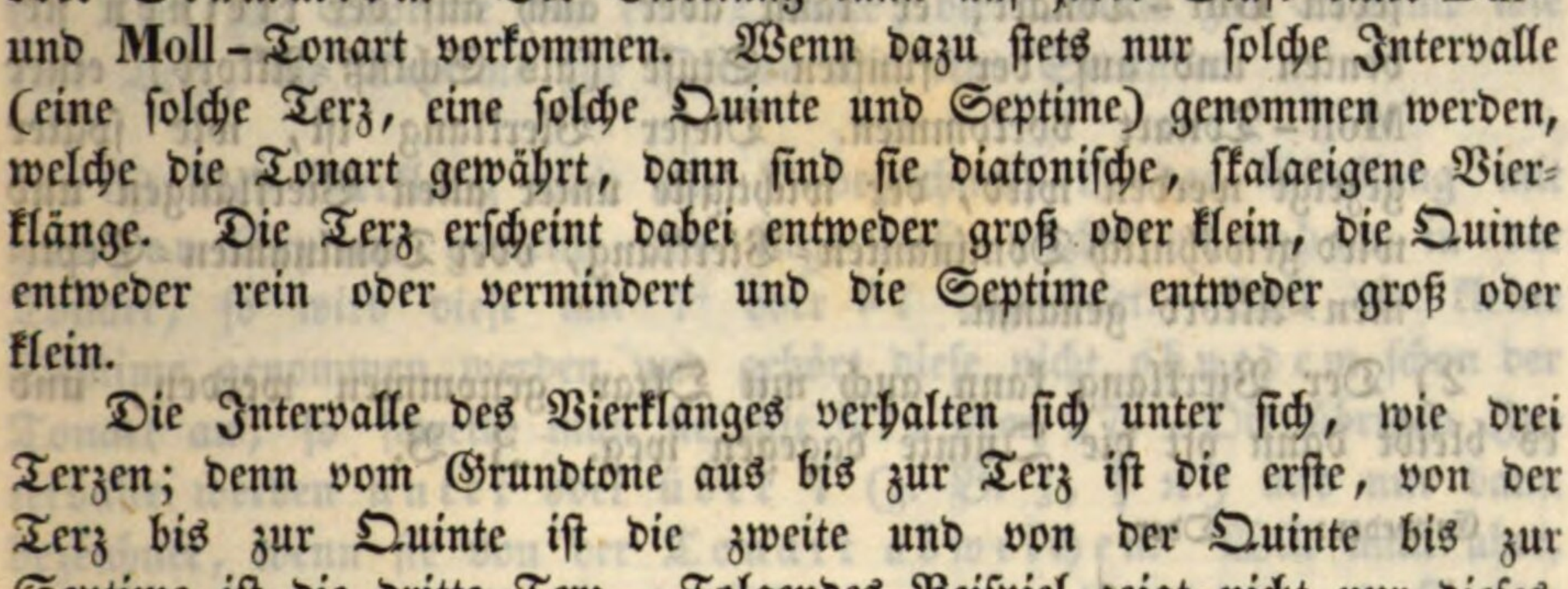
Die Beispiele 1, 3, 5 zeigen die enge und die Beispiele 2, 4 zeigen die getheilte Harmonie.

§. 11.

Der Vierklang.

1) Der Vierklang ist die Verbindung eines Tones mit seiner Terz, Quinte und Septime. Der tiefste Ton heißt Grund- oder Stammton. Der Vierklang kann auf jeder Stufe einer Dur- und Moll-Tonart vorkommen. Wenn dazu stets nur solche Intervalle (eine solche Terz, eine solche Quinte und Septime) genommen werden, welche die Tonart gewährt, dann sind sie diatonische, skalaeigene Vierklänge. Die Terz erscheint dabei entweder groß oder klein, die Quinte entweder rein oder vermindert und die Septime entweder groß oder klein.

Die Intervalle des Vierklanges verhalten sich unter sich, wie drei Terzen; denn vom Grundtone aus bis zur Terz ist die erste, von der Terz bis zur Quinte ist die zweite und von der Quinte bis zur Septime ist die dritte Terz. Folgendes Beispiel zeigt nicht nur dieses, sondern auch noch, wie vierlei Vierklänge in einer Tonart vorkommen können.



Es weisen sich also vier verschiedene Vierklänge und zwar:

a) Ein Vierklang mit einer großen Terz, einer reinen Quinte und einer großen Septime, oder (nach den Verhältnissen dieser Intervalle unter sich) mit einer großen, kleinen und großen Terz. Er hat seinen Sitz auf der ersten und vierten Stufe einer jeden Dur-Tonart, so wie auf jeder dritten und sechsten, einer jeden Moll-Tonart.

b) Ein Vierklang mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, oder mit einer kleinen, großen und kleinen Terz und kann vorkommen auf der zweiten, dritten und sechs-

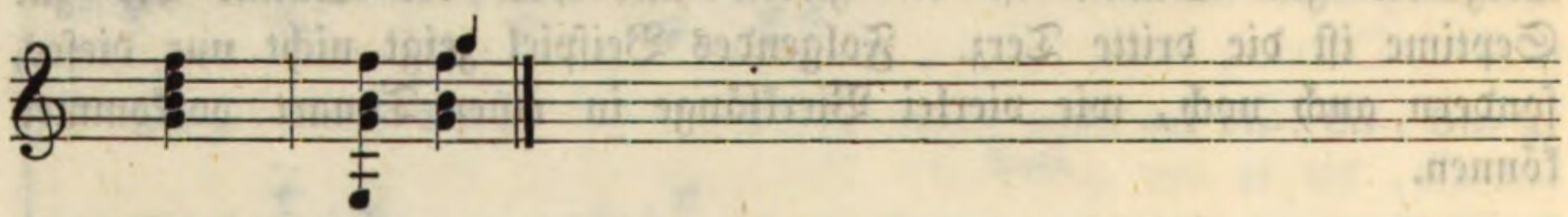
ten Stufe der **Dur**- und auf der vierten, fünften und achten Stufe der **Moll**-Tonart.

c) Ein Vierklang mit einer kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime, oder mit zwei kleinen und einer großen Terz, welcher auf der siebenten der **Dur**- und auf der zweiten der **Moll**-Tonart seinen Sitz hat. Endlich

d) ein Vierklang mit der großen Terz, der reinen Quinte und kleinen Septime, oder mit einer großen Terz und zwei kleinen Terzen. Er hat seinen Sitz auf der fünften Stufe einer jeden **Dur**-Tonart; er kann aber auch auf der kleinen siebenten und auf der fünften Stufe (als Schluß-Akkord) einer **Moll**-Tonart vorkommen. Dieser Vierklang ist, wie später gezeigt werden wird, der wichtigste unter allen Vierklängen und wird gewöhnlich Dominanten-Vierklang, oder Dominanten-Septimen-Akkord genannt.

2) Der Vierklang kann auch mit Oktav genommen werden, und es bleibt dann oft die Quinte dagegen weg. Z. B.

Entweder: Oder:

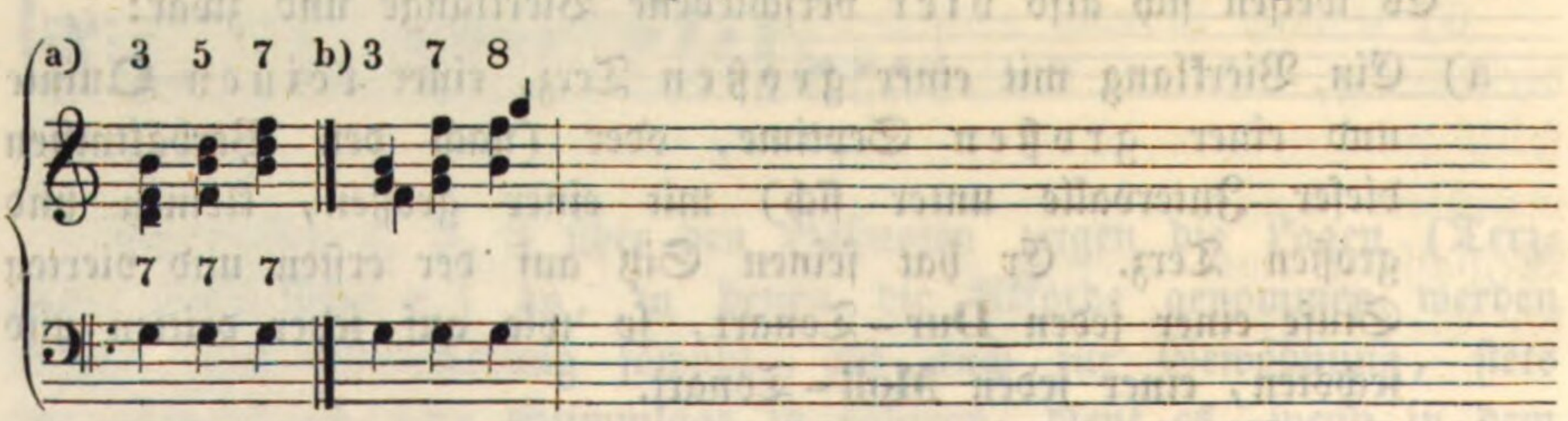


3) Wie bei dem Dreiklange (§. 10. **Nro.** 3) so kann auch bei diesem Akkorde die Grundnote, wie sich von selbst versteht, für den Baß, die untere Mittelstimme für den Tenor, die obere Mittelstimme für den Alt und die höchste Stimme für den Diskant berechnet werden.

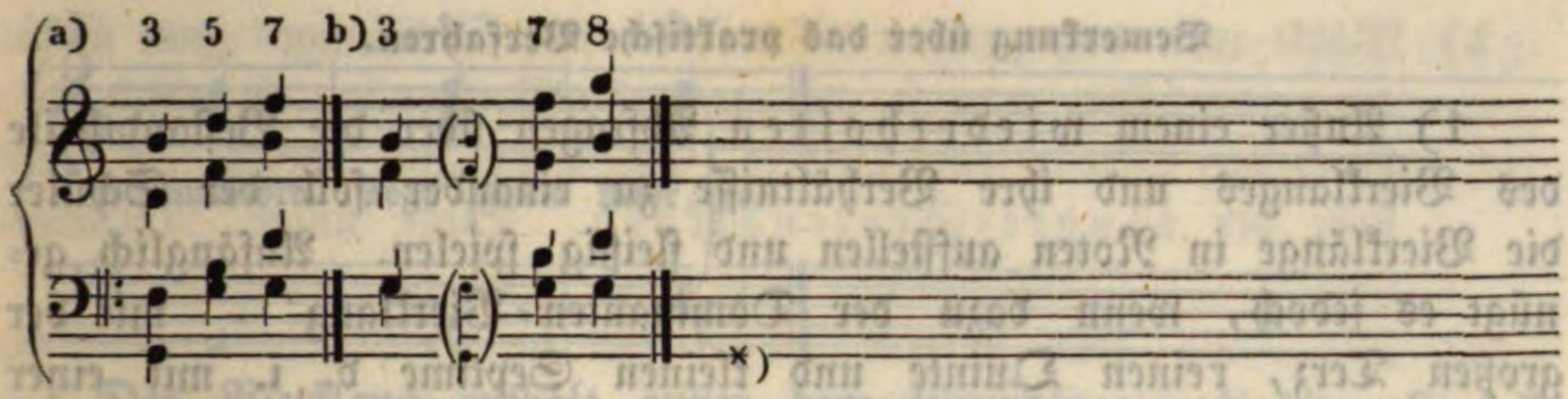
Je nachdem das eine oder andere Intervall des Vierklanges dem Diskante gegeben wird, erhalten wir für diesen Akkord folgende Stimmlagen:

a) Ohne Oktave: Eine Terz-, Quint- und Septimelage.

b) Mit Oktave: Eine Terz-, Septime- und Oktavlage. Z. B.

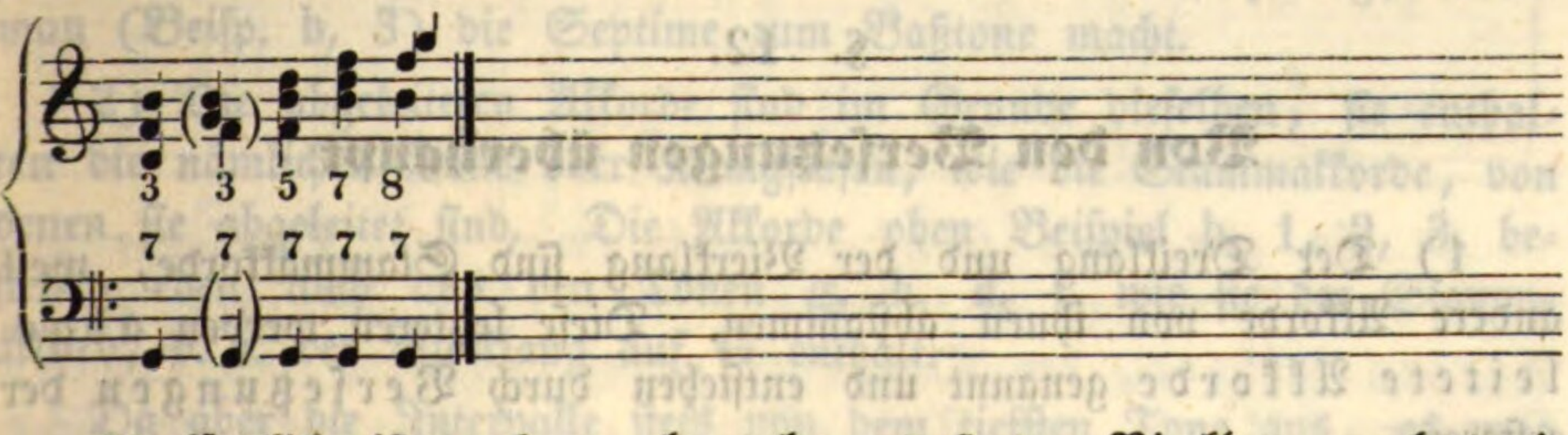


Eben so kann der Vierklang (wie der Dreiklang, siehe §. 10, **Nro.** 4) in der getheilten Harmonie geschrieben werden:



Hier ist noch das Tonverhältniß der Septime zu den übrigen Intervallen in Betracht zu ziehen. Wie sich hier zeigt, verhält sich die Terz zur Septime wie eine Quinte; die Quinte zur Septime wie eine Terz, die Septime zur Oktave wie eine Secunde.

5) Der Vierklang wird mit 7 bezeichnet; ist der Vierklang mit großer Septime gemeint und liegt diese nicht ohnehin in der Tonart, so wird diese mit 7^+ oder ♯7 bezeichnet. Soll die kleine Septime genommen werden und gehört diese nicht ohnedem schon der Tonart an, so schreibt man sie mit ♮7, oder ♭7. Die übrigen Intervalle werden unter oder über 7 (z. B. $\frac{7}{3}$, $\frac{3}{7}$ ꝛc.) und nur dann bezeichnet, wenn sie von der Tonart abweichen. Will man aber, daß der Septimen-Akkord mit Oktave, oder ohne diese mit Quinte genommen werden muß, so wird dieses bezeichnet: $\frac{8}{7}$ oder $\frac{7}{8}$; oder $\frac{7}{5}$ oder $\frac{5}{7}$. Will man aber, was für Anfänger sehr nützlich ist, mit dem Akkorde zugleich die Stimmlagen anzeigen, so kommt über die betreffende Baßnote das Intervallzeichen für den Diskant aufwärts zu stehen. Z. B.



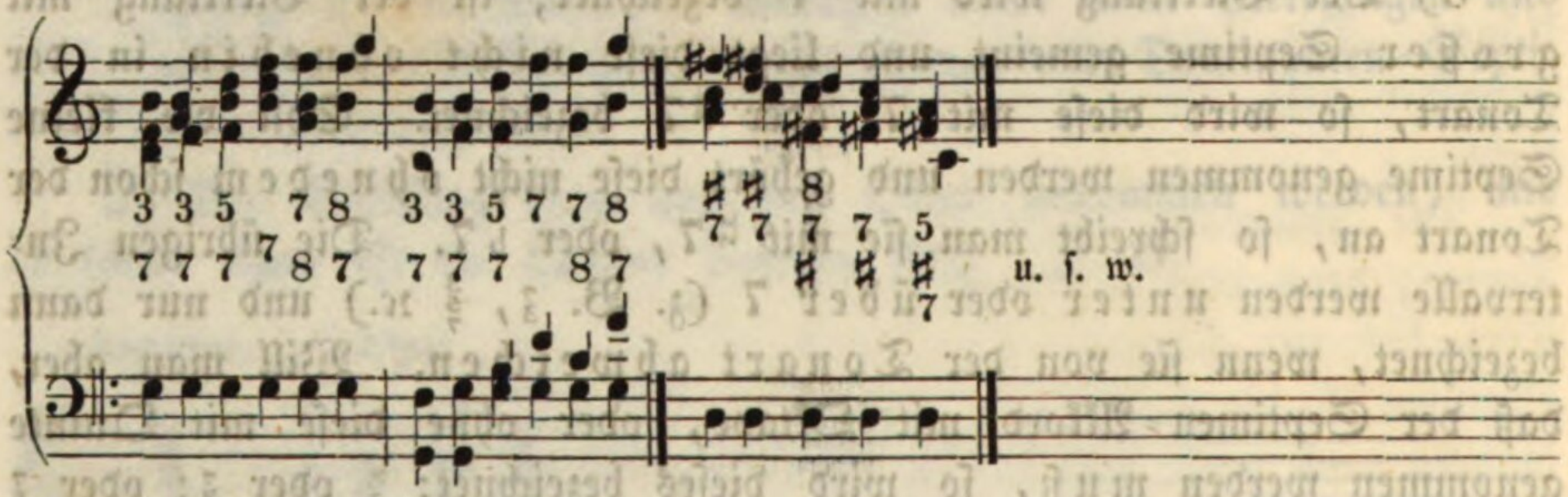
6) Endlich ist noch zu bemerken, daß der Vierklang auch dreistimmig, also mit Auslassung eines Intervalls gespielt werden kann, manchmal gespielt werden muß. Jedoch darf nie die Septime, selten die Terz weggelassen werden. Eben so wenig darf die Septime verdoppelt werden, eher die Quinte.

---

*) Das Verhältniß der übrigen Intervalle unter sich ist schon oben bei dem Dreiklange (§. 10. Nro. 5) betrachtet worden.

Bemerkung über das praktische Verfahren.

1) Außer einem wiederholten Abfragen über die Bestandtheile des Vierklanges und ihre Verhältnisse zu einander soll der Schüler die Vierklänge in Noten aufstellen und fleißig spielen. Anfänglich genügt es jedoch, wenn dazu der Dominanten-Vierklang — mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime d. i. mit einer großen Terz und zwei kleinen Terzen — gewählt wird. Der Schüler hat demnach zu jeder Dur-Tonart die Dominante (zu **C** die Dominante **G**, zu **G**—d, zu **D**—a, zu **A**—e ꝛc.) als Grundton aufzustellen, und auf jeder derselben den Vierklang in enger und getheilter Harmonie und mit Angabe der Stimmlagen zu zeichnen. Z. B. zu Cdur die Dominante: **G.** Zu Gdur die Dom. **D.**



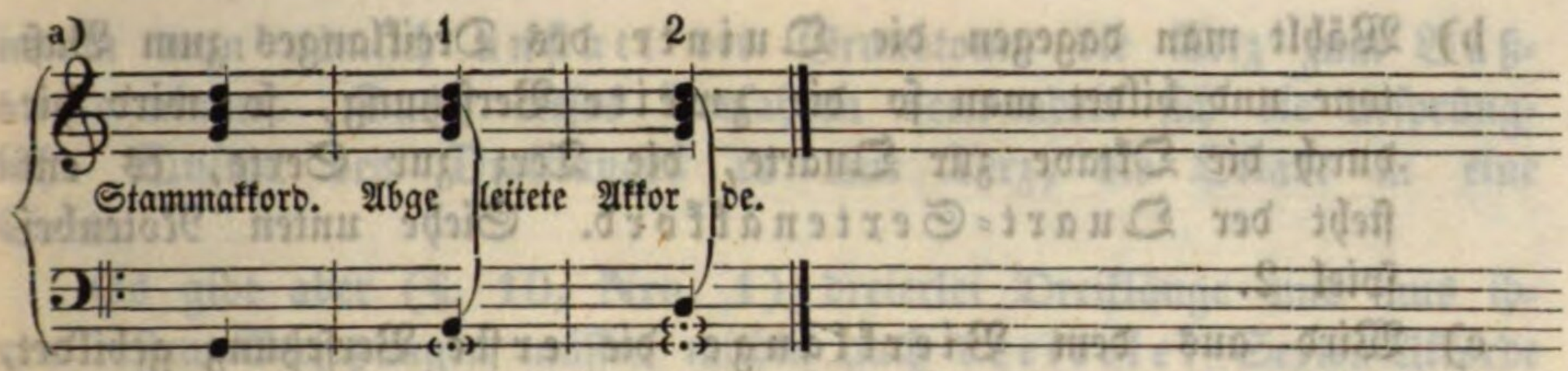
2) Später können und sollen dem Schüler beliebige Grundtöne (z. B. b, es, d, e ꝛc.) festgesetzt und es soll derselbe aufgefordert werden, auf jedem gegebenen Tone jeden der (oben Nro. 1, a, b, c) der bezeichneten Vierklänge zu spielen.

§. 12.

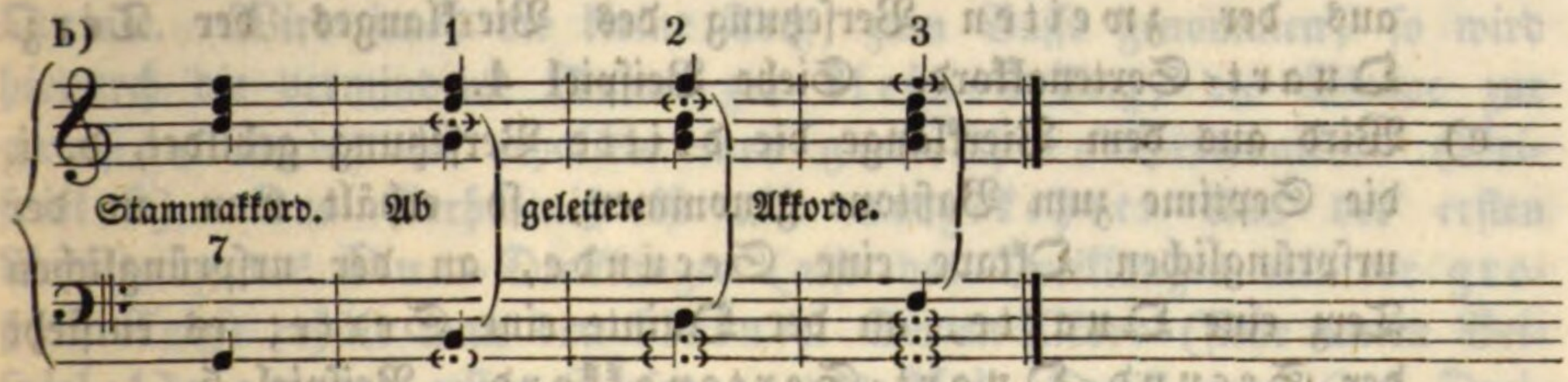
Von den Versetzungen überhaupt.

1) Der Dreiklang und der Vierklang sind Stammakkorde, weil andere Akkorde von ihnen abstammen. Diese letzteren werden abgeleitete Akkorde genannt und entstehen durch Versetzungen der ersteren.

Einen Akkord versetzen heißt, **anstatt** des Grundtones ein Intervall zum tiefsten Tone nehmen, welcher dann nicht mehr Stamm- sondern nur **Baßton** heißt. Der Dreiklang z. B. enthält außer dem Grundtone und der Oktave noch zwei andere Töne, die Terz und Quinte. Wenn man also (anstatt des Grundtones) die Terz oder Quinte zum Baßtone macht, so entstehen Versetzungen oder abgeleitete Akkorde. Z. B.



Der Vierklang enthält außer dem Grundtone und der allenfallsigen Oktave noch drei andere verschiedene Intervalle, die Terz, Quinte und Septime. Nimmt man eines dieser Intervalle (entweder die Terz, oder Quinte oder Septime) zum Baßtone, so entstehen dadurch ebenfalls Versetzungen oder abgeleitete Akkorde. Dabei pflegt man jedoch die Intervalle, welche versetzt werden, auszuwechseln, d. i. den Ton, welcher zum Basse genommen wird, oben wegzulassen. Z. B.



Nimmt man anstatt des Grundtones die Terz zum Baßtone (siehe Beispiel a, 1, b, 1) so nennet man dieses die erste Versetzung. Wird anstatt des Grundtones die Quinte zum Baßtone genommen (s. Beisp. a, 2, b, 2), so erhält man die zweite Versetzung. Mehr als diese beiden Versetzungen läßt der Dreiklang nicht zu. Der Vierklang erleidet noch eine dritte Versetzung, indem man (Beisp. b, 3) die Septime zum Baßtone macht.

2) Die abgeleiteten Akkorde sind im Grunde dieselben, sie enthalten die nämlichen Töne oder Klangstufen, wie die Stammakkorde, von denen sie abgeleitet sind. Die Akkorde oben Beispiel b, 1, 2, 3, bestehen eben auch aus den Tönen g, h, d, f, wie sie der Stammakkord, d. i. der Vierklang auf G enthält.

Da aber die Intervalle stets von dem tiefsten Tone aus, es mag dieser Grund- oder nur Baßton sein, gezählt werden, so erhalten die abgeleiteten Akkorde auch andere und zwar solche Namen, die den Intervallverhältnissen entsprechen:

a) Wird anstatt des Grundtones die Terz zum Baßtone gemacht und hiedurch die erste Versetzung des Dreiklanges gebildet; so wird — wie schon oben gezeigt worden ist — die ursprüngliche Quinte zur Terz, die Oktave zur Sexte, es entsteht der Terz-Sextenakkord. Siehe unten Notenbeispiel 1.

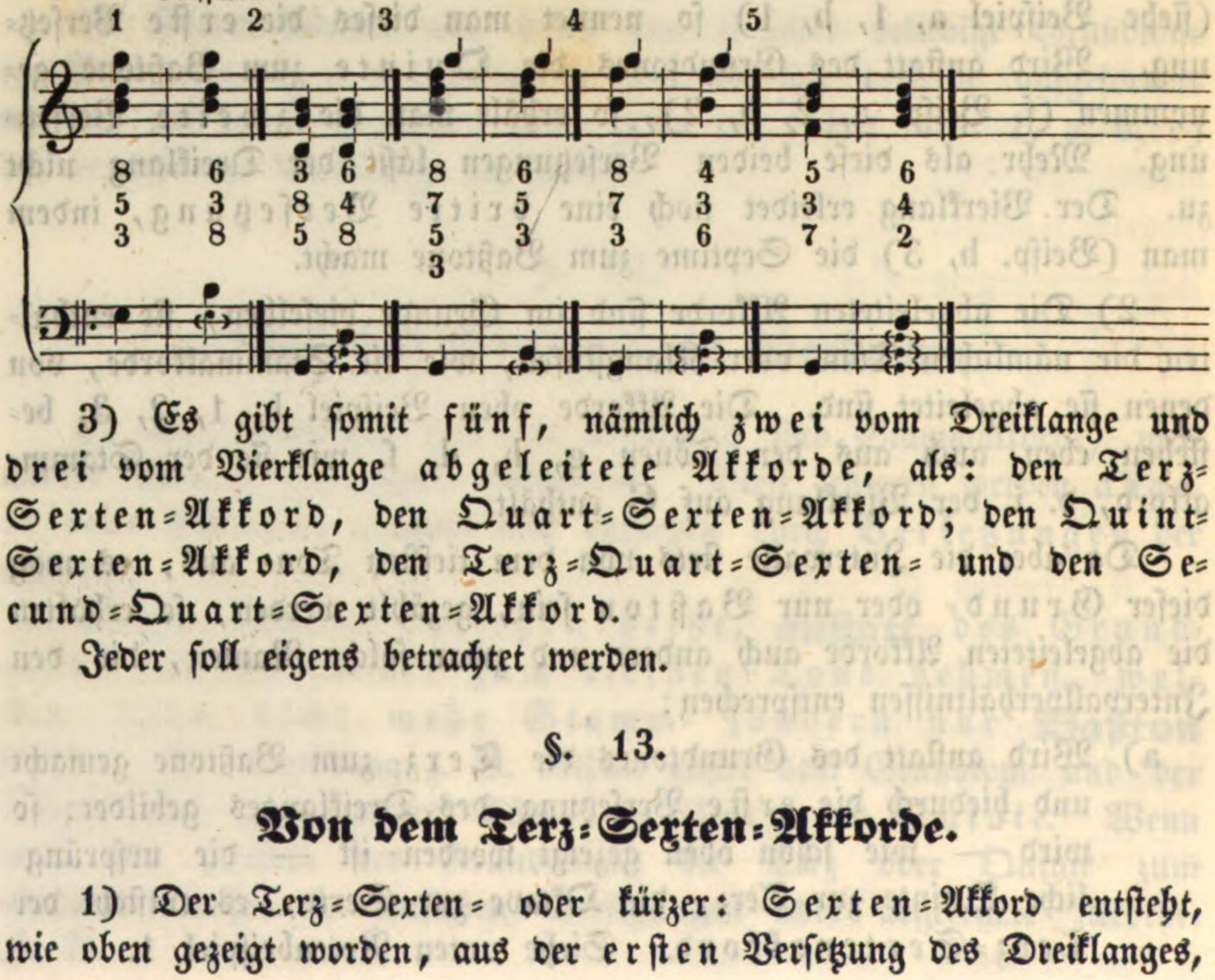
b) Wählt man dagegen die Quinte des Dreiklanges zum Baßtone und bildet man so die zweite Versetzung, so wird hiedurch die Oktave zur Quarte, die Terz zur Sexte, es entsteht der Quart-Sextenakkord. Siehe unten Notenbeispiel 2.

c) Wird aus dem Vierklange die erste Versetzung gebildet, wird also die Terz zum Baßtone genommen, so erscheint — wie bei dem Dreiklange — die Quinte als Terz, die Oktave als Sexte, dazu aber noch die Septime als Quinte, man erhält den (Terz-) Quint-Sextenakkord. Siehe unten Notenbeispiel 3.

d) Da von der Quinte aus die Septime als Terz, die Oktave als Quarte und die Terz als Sexte erscheint, so entsteht aus der zweiten Versetzung des Vierklanges der Terz-Quart-Sextenakkord. Siehe Beispiel 4.

e) Wird aus dem Vierklange die dritte Versetzung gebildet, d. i. die Septime zum Baßtone genommen, so erhält man an der ursprünglichen Oktave eine Secunde, an der ursprünglichen Terz eine Quarte, an der Quinte eine Sexte; es entsteht der Secund-Quart-Sextenakkord. Beispiel 5.

Beispiele:



3) Es gibt somit fünf, nämlich zwei vom Dreiklange und drei vom Vierklange abgeleitete Akkorde, als: den Terz-Sexten-Akkord, den Quart-Sexten-Akkord; den Quint-Sexten-Akkord, den Terz-Quart-Sexten- und den Secund-Quart-Sexten-Akkord.

Jeder soll eigens betrachtet werden.

§. 13.

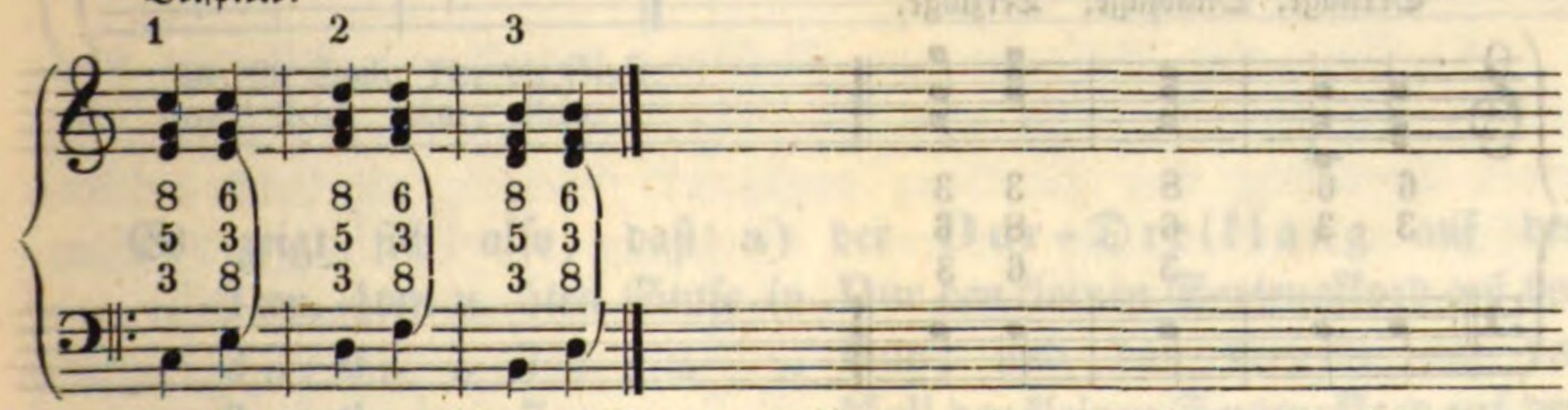
Von dem Terz-Sexten-Akkorde.

1) Der Terz-Sexten- oder kürzer: Sexten-Akkord entsteht, wie oben gezeigt worden, aus der ersten Versetzung des Dreiklanges,

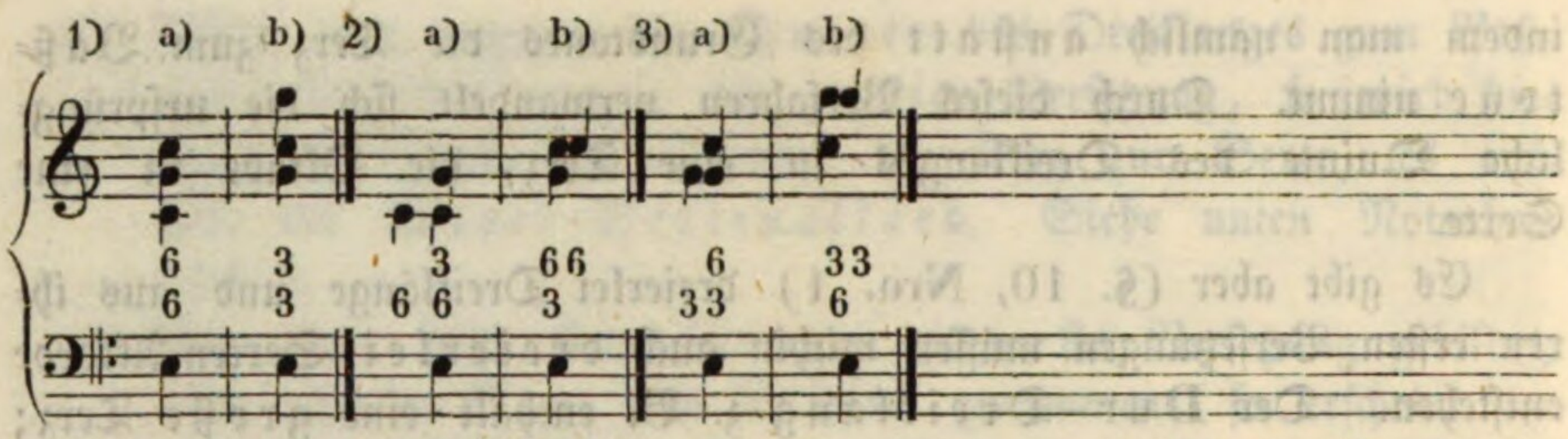
indem man nämlich anstatt des Grundtones die Terz zum Baßtone nimmt. Durch dieses Verfahren verwandelt sich die ursprüngliche Quinte des Dreiklanges in eine Terz, die Oktave in eine Sexte.

Es gibt aber (§. 10, Nro. 1) dreierlei Dreiklänge und aus ihren ersten Versetzungen müssen mithin auch dreierlei Sexten-Akkorde entstehen. Der **Dur-Dreiklang** z. B. enthält eine große Terz; wird nun diese zum Baßtone gemacht, so erscheint die Quinte als kleine Terz, die Oktave als kleine Sexte (siehe unten Beispiel 1). Der **Moll-Dreiklang** enthält eine kleine Terz; wählt man diese zum Basse, so entsteht aus der Quinte eine große Terz, aus der Oktave eine große Sexte (siehe unten Beispiel 2). Der verminderte Dreiklang enthält außer der kleinen Terz eine verminderte Quinte. Wird jene, die kleine Terz, zum Basse genommen, so wird hiedurch die verminderte Quinte zur kleinen Terz, die Oktave zur großen Sexte; wir erhalten einen gemischten Sextenakkord (Beispiel 3). Das Verhältniß ist also umgekehrt: Aus der ersten Versetzung des **Dur**-Dreiklanges (also des Dreiklanges mit der großen Terz) erhält man den kleinen Sexten-Akkord (siehe unten Beispiel 1); aus der ersten Versetzung des **Moll**-Dreiklanges (des Dreiklanges mit der kleinen Terz) entwickelt sich der große Sexten-Akkord (siehe Beispiel 2); und aus der ersten Versetzung des verminderten Dreiklanges erhält man den gemischten Sextenakkord mit der kleinen Terz und großen Sexte (siehe 3).

Beispiele:

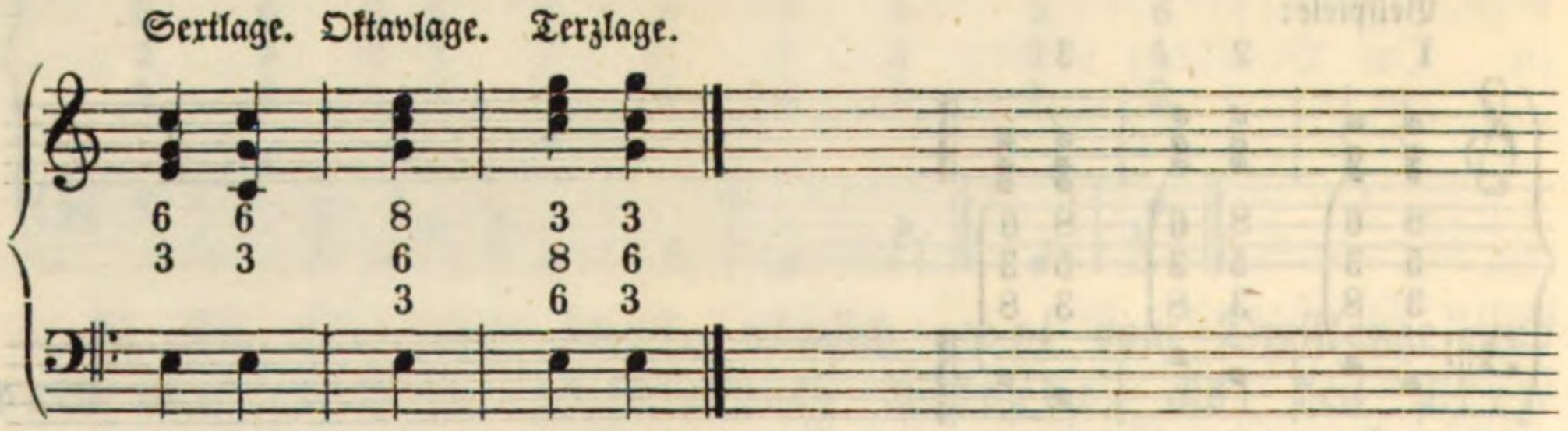


2) In den obigen Sexten-Akkorden finden wir außer Terz und Sexte die (aus der ursprünglichen Terz gewordene) Oktave. Es kann diese aber auch weggelassen und dafür entweder die doppelte Sexte oder die doppelte Terz genommen werden. (Siehe unten Beispiel 1, a und b.) Bisweilen kann es sich treffen, daß die zwei Sexten entweder in der Tenor- und Altstimme (siehe unten Beispiel 2, a), oder in der Alt- und Diskantstimme (siehe Beispiel 2, b) zusammenkommen. Ebenso können sich die zwei Terzen entweder im Tenore und Alte (Beisp. 3, a) oder im Alte und Diskante (Beispiel 3, b) vereinen.



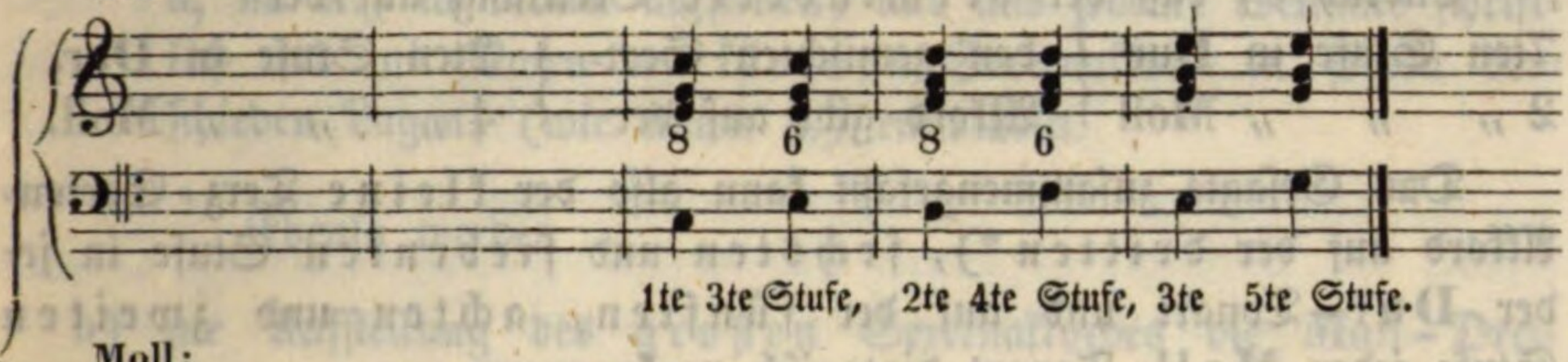
3) Die wesentlichen Intervalle des Sexten-Akkordes sind Terz und Sexte, die auch im dreistimmigen Satze allein genommen werden. Wenn und unter welchen Umständen aber im vierstimmigen Satze entweder die Oktave oder die doppelte Sexte oder Terz zu nehmen und nicht zu nehmen sind, kann erst bei der Verbindung der Akkorde erkannt werden.

3) Der Sextenakkord wird einfach mit 6 bezeichnet und es bedeutet dieses Zeichen sowohl den großen als auch den kleinen und gemischten Sextenakkord, in sofern diese ohnehin in der Tonart gegründet sind. Versetzungszeichen sind nur dann nothwendig, wenn der Akkord entweder theilweise oder ganz von der Tonart abweicht, in welchem Falle die abweichenden Intervalle die nöthigen Versetzungszeichen erhalten. Z. B. 6^{+} oder ♯6, $\overset{6+}{\sharp}$, $\flat\frac{6}{3}$, $\overset{6}{\flat}$ u. s. w. Da aber auch dieser Akkord, wie der Dreiklang, seine bestimmten Stimmlagen haben kann, ja oft haben muß, und da diese Lagen gleichfalls nach dem Intervalle, welches im Diskante liegt, sich nennen; so können auch diese mit signirt werden. Z. B.



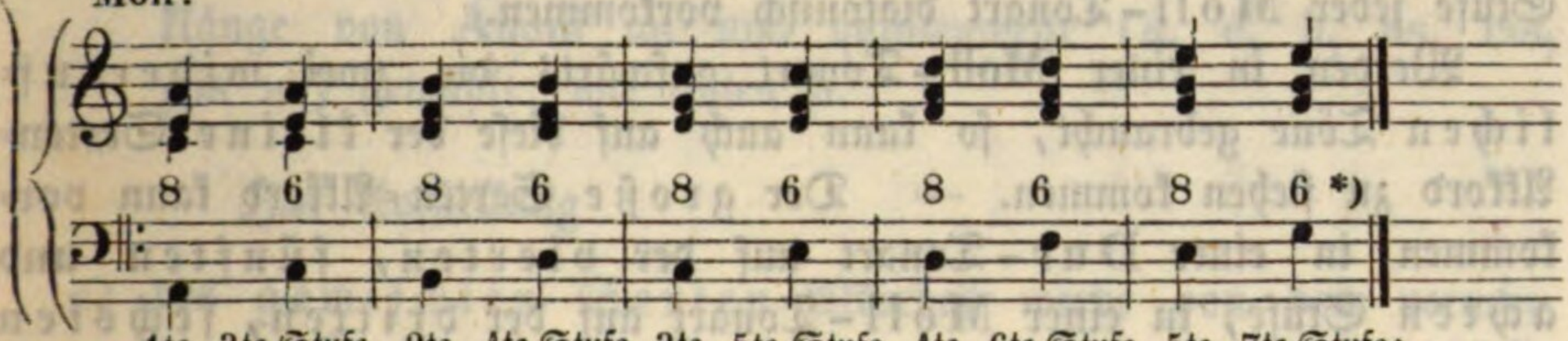
Um sich über den Sitz der verschiedenen Sextenakkorde auf bestimmten Klangstufen einen klaren Begriff zu verschaffen, muß man fest im Auge behalten, daß jeder Sextenakkord die erste Versetzung eines Dreiklanges ist, und daß er somit um drei Stufen höher stehen muß, als der Dreiklang, dessen Versetzung er ist. So z. B. ist es augenfällig, daß der **Dur**-Dreiklang auf der ersten Stufe einer **Dur**- und auf der dritten Stufe einer **Moll**-Tonart den kleinen Terz-Sextenakkord auf der dritten Stufe der **Dur**- und auf der sechsten Stufe der **Moll**-Tonart geben muß. Folgende Uebersicht soll dieß veranschaulichen.

Dur:

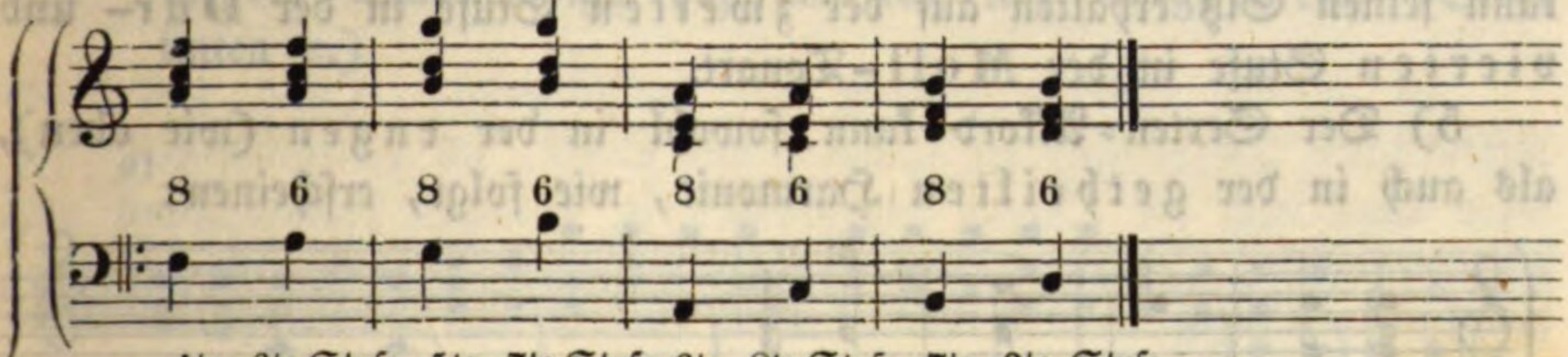


1te 3te Stufe, 2te 4te Stufe, 3te 5te Stufe.

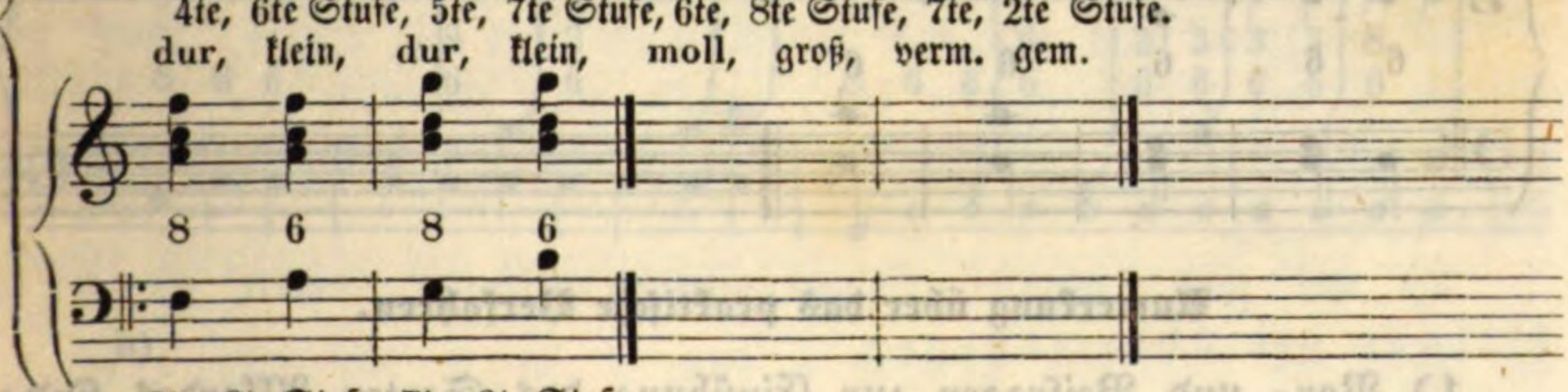
Moll:



1te, 3te Stufe, 2te, 4te Stufe, 3te, 5te Stufe, 4te, 6te Stufe, 5te, 7te Stufe;
moll, groß, verm., gemischt, dur, klein, moll, groß, moll, groß.



4te, 6te Stufe, 5te, 7te Stufe, 6te, 8te Stufe, 7te, 2te Stufe.
dur, klein, dur, klein, moll, groß, verm. gem.



6te, 8te Stufe, 7te, 2te Stufe.
dur, klein, dur, klein.

Es zeigt sich also, daß a) der **Dur-Dreiklang** auf der
1ten, 4ten u. 5ten Stufe in Dur den kleinen Sextenakkord auf der
3 „ 6 „ „ 7 „ „ „ Dur, und daß derselbe auf der
3 „ 6 „ „ 7 „ „ „ Moll den kleinen Sextenakkord auf der
5 „ 8 „ „ 2 „ „ „ Moll gibt.

Ebenso auch, daß b) der **Moll-Dreiklang** auf der
2ten, 3ten und 6ten Stufe in Dur den großen Sextenakkord auf der
4 „ 5 „ „ 8 „ „ „ Dur, und daß derselbe Dreiklang
auf der 1 „ 4 „ „ 5 „ „ „ Moll den großen Sextenakkord auf der
3 „ 6 „ „ 7 „ „ „ Moll zeigt.

---

*) Die Moll-Tonart ist hier ohne widerrufliche Töne genommen worden.

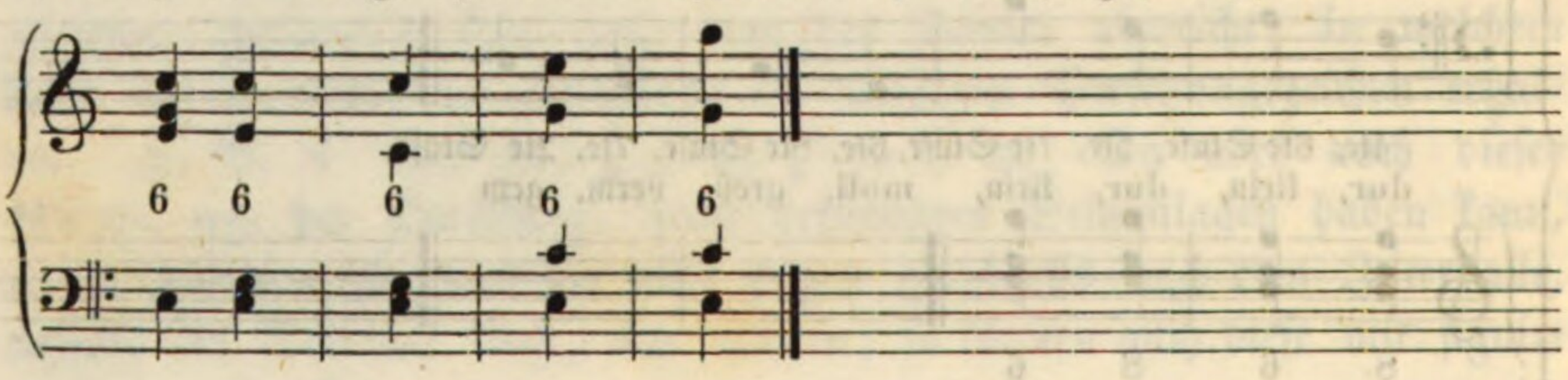
Endlich c) daß der verminderte Dreiklang auf der

7ten Stufe in **Dur**	den gemischten Sext-	2ten Stufe in **Dur**,	
2 „ „ „ **Moll**	Akkord gibt auf der	4 „ „ „ **Moll.**	

Das Gesagte zusammengefaßt kann also der kleine Terz-Sexten-Akkord auf der dritten*), sechsten und siebenten Stufe in jeder **Dur**-Tonart und auf der fünften, achten und zweiten Stufe jeder **Moll**-Tonart diatonisch vorkommen.

Werden in einer **Moll**-Tonart aufwärts die zwei widerruflichen Töne gebraucht, so kann auch auf diese der kleine Sexten-Akkord zu stehen kommen. — Der große Sexten-Akkord kann vorkommen in einer **Dur**-Tonart auf der vierten, fünften und achten Stufe, in einer **Moll**-Tonart auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe. — Der gemischte Sexten-Akkord endlich kann seinen Sitz erhalten auf der zweiten Stufe in der **Dur**- und vierten Stufe in der **Moll**-Tonart.

5) Der Sexten-Akkord kann sowohl in der engen (wie oben), als auch in der getheilten Harmonie, wie folgt, erscheinen:



Anmerkung über das praktische Verfahren.

1) Vor- und Beifragen zur Einübung des Sexten-Akkordes sind: „Was versteht man unter abgeleiteten Akkorden überhaupt? Was heißt einen Dreiklang oder Vierklang versetzen? Welcher abgeleitete Akkord entsteht insbesondere aus der ersten Versetzung des Dreiklanges? Warum? Aus welchen Intervallen besteht der Sexten-Akkord? Wie verhalten sich diese unter sich? Wie vielerlei Sexten-Akkorde gibt es? Auf welchen Klangstufen kann jeder in einer **Dur**-Tonart — in einer **Moll**-Tonart — vorkommen?

2) Hauptsache ist es, daß der Schüler die dreierlei Sexten-Akkorde sowohl in enger als getheilter Harmonie auf allen beliebigen Tonstufen in Noten aufstellen und spielen lerne. Der Lehrer lasse deßwegen vom Schüler

a) alle **Dur-Dreiklänge** in der Quintenfolge (c, g, d, a, e,

---

*) Es versteht sich ein für alle Mal: Von einem bestimmten Sitze eines Akkordes auf bestimmten Klangstufen kann nur die Rede sein, wenn von der Tonart nicht abgewichen wird.

h, fis ꝛc.) in Noten aufstellen, und aus jedem, ebenfalls schriftlich und mit Noten den kleinen Sextenakkord in seinen verschieden Lagen, (wie unten a,) entwickeln.

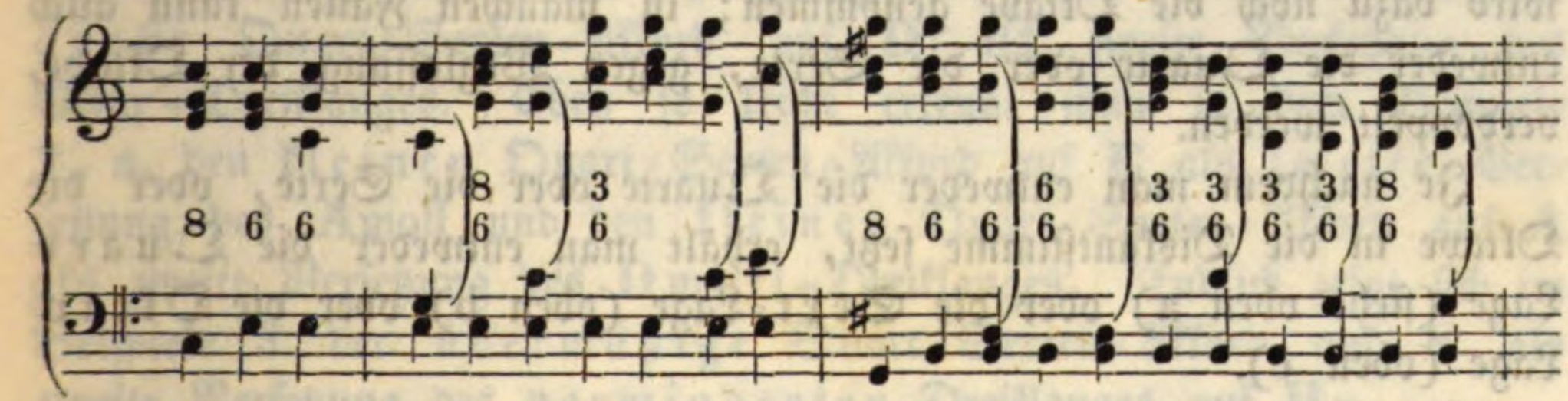
Ebenso werden

b) zur Aufstellung des großen Sextenakkordes die Moll-Dreiklänge von Amoll an und quintenweise (a, e, h, fis, cis, gis ꝛc.) gewählt; wie unten b.

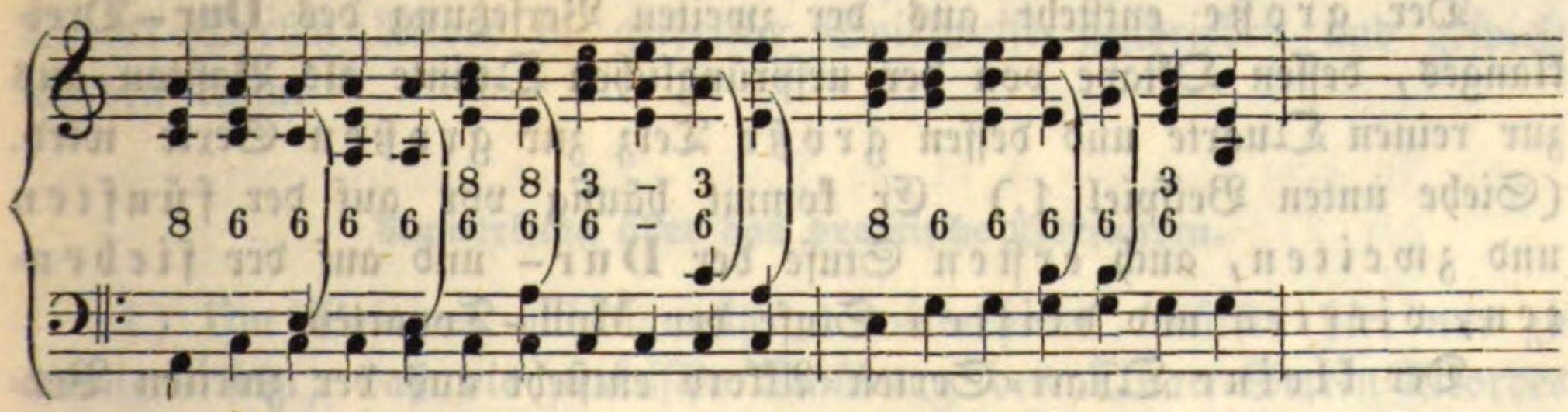
Zur Aufstellung

c) des gemischten Sexten-Akkordes werde von dem verminderten Dreiklange auf H ausgegangen, und es werde gleichfalls in der Quintenfolge (h, fis, cis ꝛc.) fortgefahren. (Siehe unten c.)

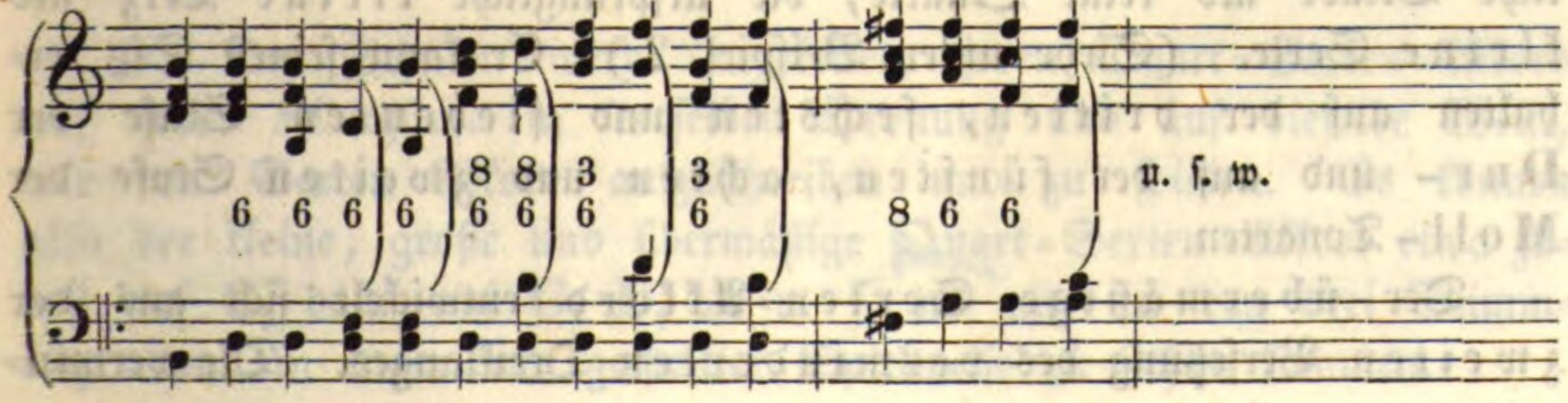
a)



b)



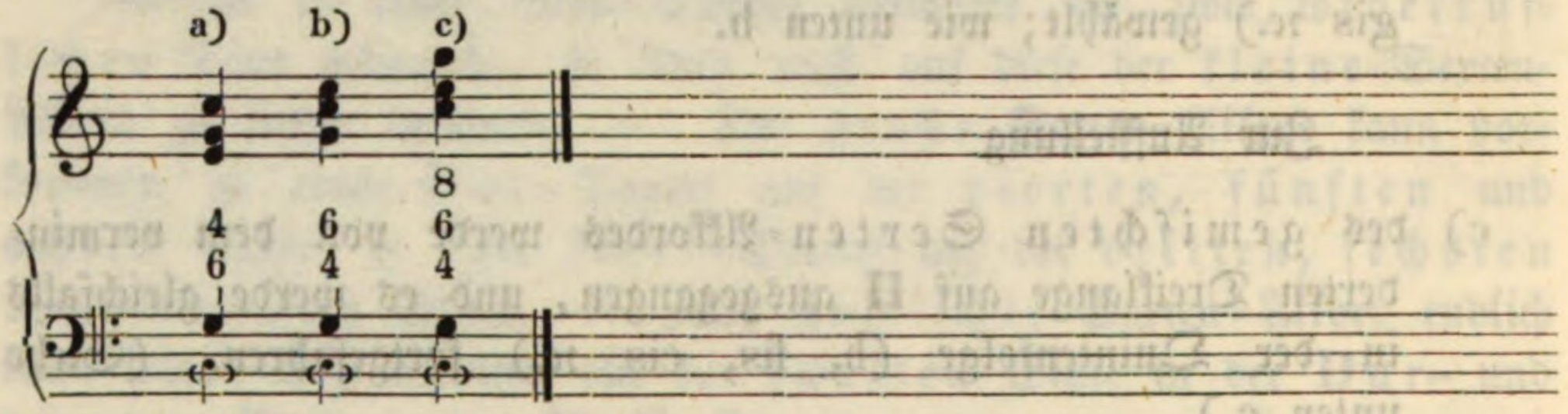
c)



§. 14.

Von dem Quart-Sexten-Akkorde.

1) Der Quart-Sexten-Akkord entsteht aus der zweiten Versetzung des Dreiklanges, indem man anstatt des Grundtones die Quinte zum Basse nimmt und hiedurch die ursprüngliche Oktave zur Quarte, die ursprüngliche Terz zur Sexte macht. Z. B.



Zu diesem Akkorde werden im dreistimmigen Satze nur seine wesentlichen Intervalle, die Quarte und Sexte, im vierstimmigen Satze wird dazu noch die Oktave genommen; in manchen Fällen kann auch entweder die Quarte oder die Sexte, gegen Weglassung der Oktave, verdoppelt werden.

Je nachdem man entweder die Quarte oder die Sexte, oder die Oktave in die Diskantstimme setzt, erhält man entweder die Quart-Lage (siehe oben a) oder die Sext-Lage (oben b) oder die Oktav-Lage (oben c).

2) Es gibt dreierlei Quart-Sexten-Akkorde, einen großen, kleinen und übermäßigen.

Der große entsteht aus der zweiten Versetzung des **Dur**-Dreiklanges, dessen Oktave von der ursprünglichen Quinte als Baßton aus zur reinen Quarte und dessen große Terz zur großen Sexte wird. (Siehe unten Beispiel 1.) Er kommt häufig vor auf der fünften und zweiten, auch ersten Stufe der **Dur**- und auf der siebenten, vierten und dritten Stufe der **Moll**-Tonarten.

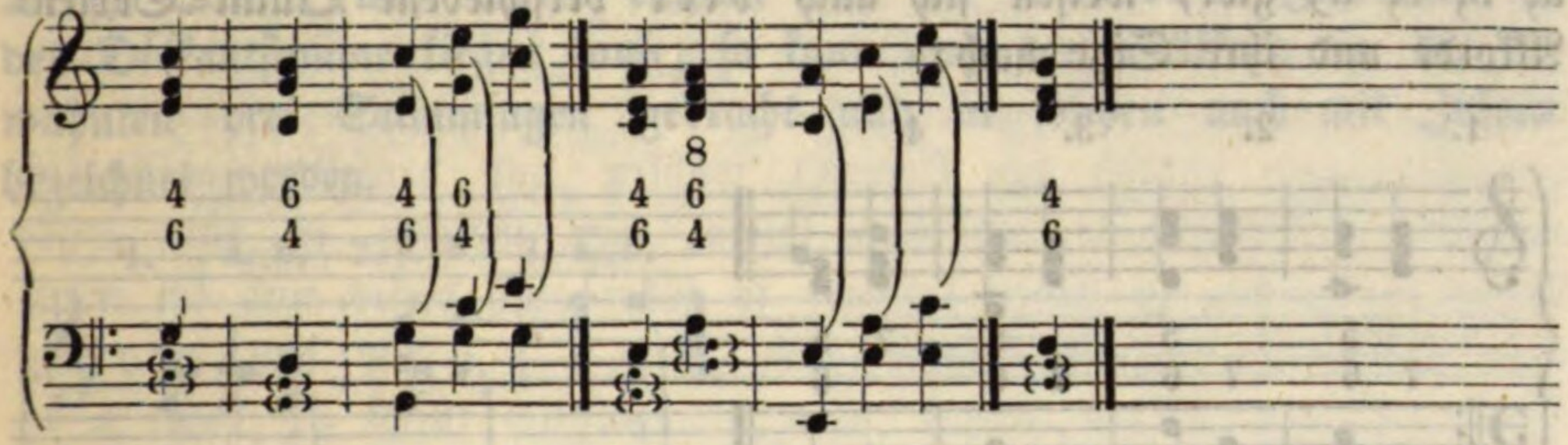
Der kleine Quart-Sexten-Akkord entsteht aus der zweiten Versetzung des **Moll**-Dreiklanges. Da auch hier wieder die ursprüngliche Quinte zum Baßtone genommen wird, so erscheint die ursprüngliche Oktave als reine Quarte, die ursprüngliche kleine Terz als kleine Sexte. (Siehe unten Beispiel 2.) Er kann seinen Sitz erhalten auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe der **Dur**- und auf der fünften, achten und zweiten Stufe der **Moll**-Tonarten.

Der übermäßige Sexten-Akkord entwickelt sich aus der zweiten Versetzung des verminderten Dreiklanges. Die vermin-

derte Quinte dieses Akkordes zum Baßtone gemacht, läßt die ursprüngliche Oktave als übermäßige Quarte, die kleine ursprüngliche Terz als große Sexte erscheinen. (Beispiel 3.)

Dieser Akkord kommt selten und nur auf der vierten Stufe der Dur- und auf der sechsten Stufe der Moll-Tonart vor.

1. a) b) 2. a) b) 3.



In dem Beispiele 1, a, zeigt sich der große Quart-Sexten-Akkord auf g als zweite Versetzung des Cdur-Akkordes und der große Quart-Sexten-Akkord auf D als zweite Versetzung des Gdur-Dreiklanges. Eben so leicht erkennt man in dem Beispiele 2, a, den kleinen Quart-Sexten-Akkord auf E als zweite Versetzung des Amoll und den kleinen Quart-Sexten-Akkord auf A als zweite Versetzung des Dmoll-Dreiklanges. Endlich zeigt sich im Beispiele 3 der übermäßige Quart-Sexten-Akkord auf F als zweite Versetzung des verminderten Dreiklanges auf H.

Die Beispiele b in 1 und 2 zeigen, daß und wie auch der Quart-Sexten-Akkord in getheilter Spielweise geschrieben und gespielt werden kann.

Anmerkung über das praktische Verfahren.

1) Um Gesagtes nicht unnütz zu wiederholen, dürfte hier nur zu erinnern sein, daß die praktische Einübung des Quart-Sexten-Akkordes auf dieselbe Weise betrieben werden kann, wie die des Sexten-Akkordes. (Siehe Anmerkung zum vorig. §. 13.)

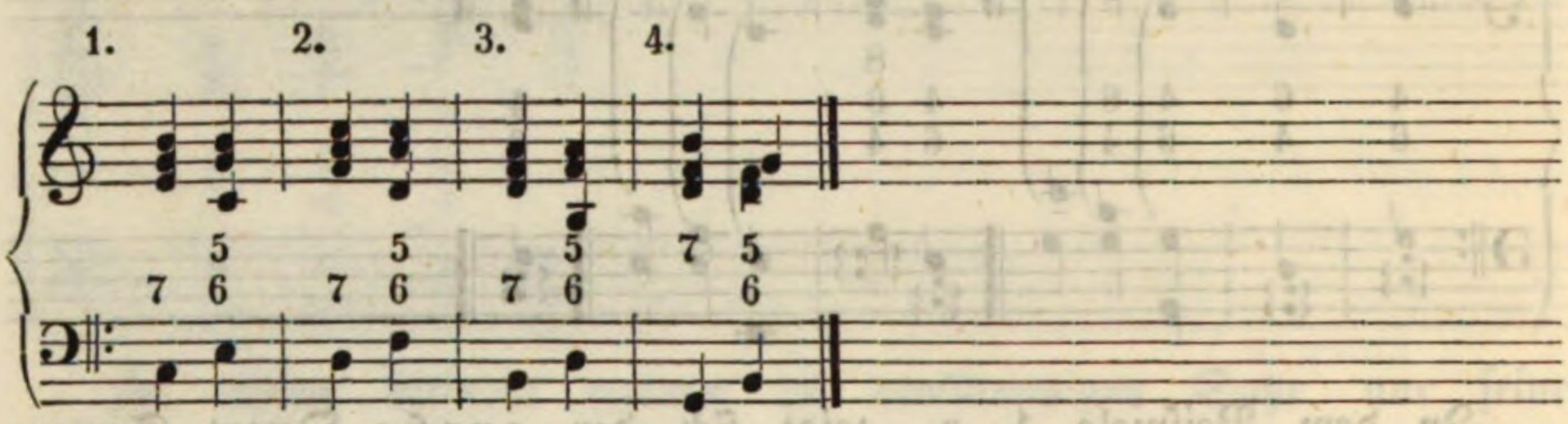
2) Der Schüler werde angeleitet, jeden Quart-Sexten-Akkord auf jeder Klangstufe in derselben Ordnung und auf dieselbe Weise, wie den Sexten-Akkord aufzuschreiben und zu spielen. Es können also der kleine, große und übermäßige Quart-Sexten-Akkord etwa zuerst auf C, dann auf G, D, A u. s. w. und in den drei Stimmlagen und in enger und getheilter Spielweise zu stehen kommen.

§. 15.

Von dem Quint-Sexten-Akkorde.

1) Dieser Akkord entsteht, wie oben §. 12, Nro. 2, c, gezeigt worden ist, aus der ersten Versetzung des Vierklanges.

Aus den vier verschiedenen Vierklängen, die es (§. 11, Nro. 1, a, b, c, d) gibt, weisen sich auch vier verschiedene Quint-Sexten-Akkorde und ihre Sitze nach:



a) In dem Beispiele 1 zeigt sich der Quint-Sexten-Akkord mit einer kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Sexte; wir wollen ihn den kleinen Quint-Sexten-Akkord nennen. Er kann in der diatonischen Bewegung einer und derselben Tonart auf der dritten und sechsten Stufe in der **Dur**- und auf der fünften und achten Stufe in der **Moll**-Tonart vorkommen.

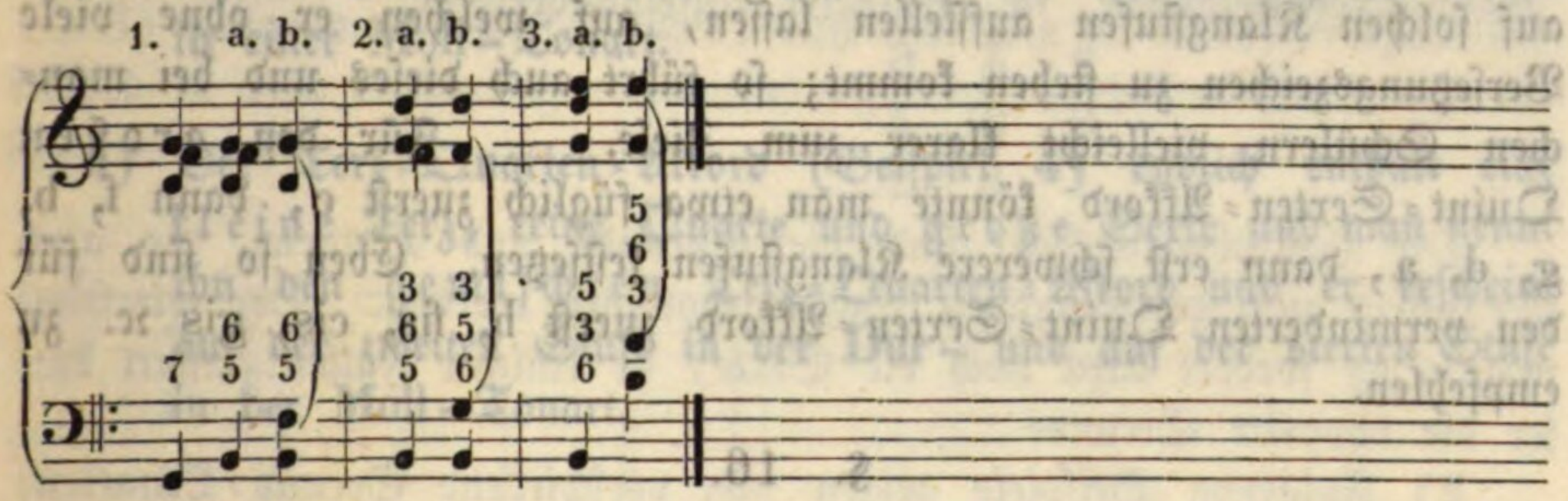
b) Das Beispiel 2 liefert einen Quint-Sexten-Akkord mit einer großen Terz, reinen Quinte und mit einer großen Sexte; er kann der große Quint-Sexten-Akkord genannt werden und in der **Dur**-Tonart auf der vierten, fünften und achten Stufe und in der **Moll**-Tonart auf der sechsten, siebenten und dritten Stufe seinen Sitz erhalten.

c) In dem Beispiele 3 ist ein Quint-Sexten-Akkord entwickelt mit der kleinen Terz, reinen Quinte und mit der großen Sexte, also mit gemischten Intervallen, welchen man daher füglich den gemischten Quint-Sexten-Akkord nennen kann. Er kommt auf der zweiten Stufe in einer **Dur**- und auf der vierten Stufe in einer **Moll**-Tonart vor.

d) Der Quint-Sexten-Akkord im Beispiele 4 ist die erste Versetzung des Dominanten-Vierklanges und besteht außer der kleinen Terz und Sexte noch aus einer verminderten Quinte, wodurch er den Namen „verminderter Quint-Sexten-Akkord“ erhält. Er hat seinen Sitz auf der großen siebenten Stufe in der **Dur**- und auf der zweiten Stufe in der **Moll**-Tonart.

2) Der Quint=Sexten=Akkord wird geschrieben mit $\frac{5}{6}$, welche Zeichen nur dann Versetzungszeichen erhalten, wenn von der Tonart gewichen wird. Im vierstimmigen Satze wird dazu noch die Terz genommen; diese wird nicht angezeigt, außer wenn sie aus der Tonart weicht. Z. B. $\frac{6}{5}\,\frac{6}{5}\,\frac{6}{5}$. ♯ ♮ ♭

Da der Quint=Sexten=Akkord drei verschiedene Intervalle, die Terz, Quinte und Sexte enthält und da jedes dieser Intervalle in der Diskantstimme liegen kann; so kann auch dieser Akkord in die erwähnten drei Stimmlagen gebracht und in solchen auch mit Ziffern bezeichnet werden.



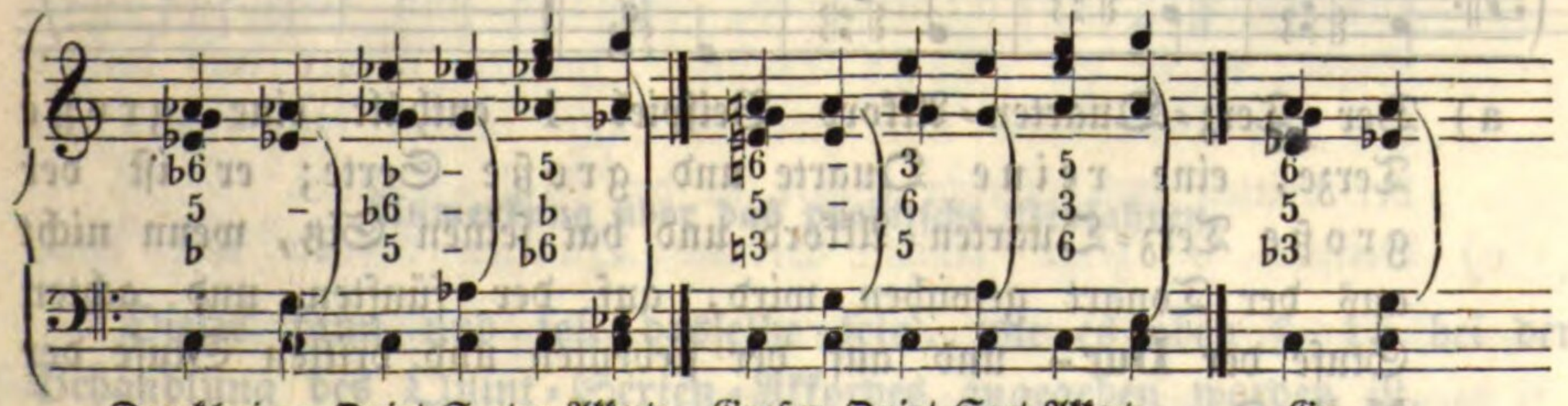
Beispiel 1 zeigt die Sext=, Beispiel 2 die Terz=, und Beispiel 3 die Quint=Lage. — a und b geben den Unterschied zwischen der engen und getheilten Spielweise oder Harmonie.

Anmerkung über das praktische Verfahren.

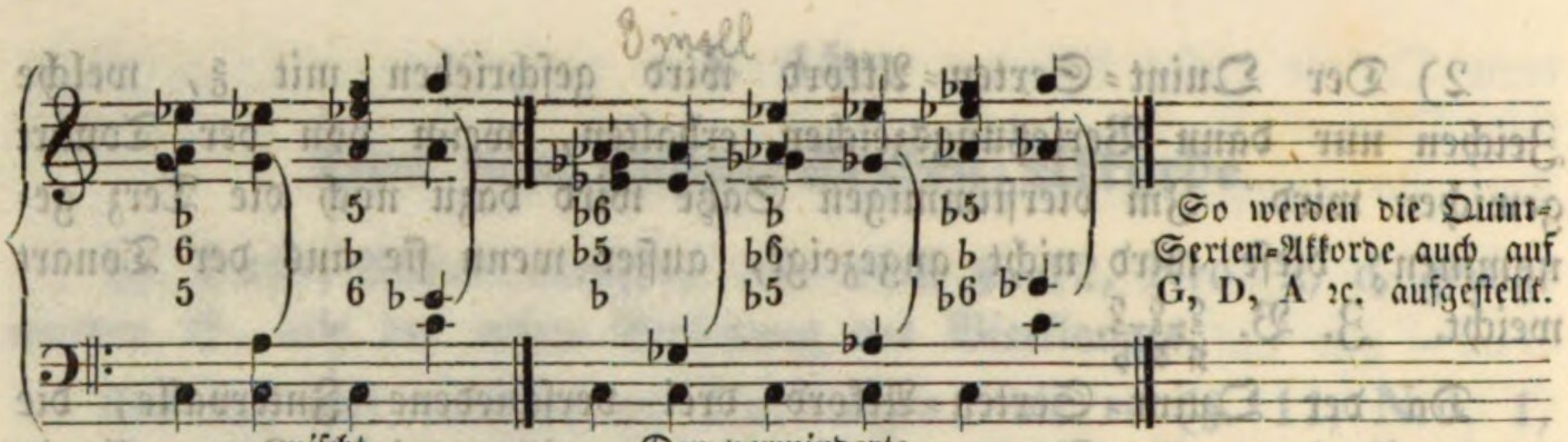
1) Fragen, als: „Was ist der Quint=Sexten=Akkord? Wodurch entsteht er? Aus welchen Intervallen besteht er?“ ꝛc. ergeben sich von selbst.

2) Hauptsache ist auch hier wieder, daß der Schüler einen jeden Quint=Sexten=Akkord auf einer jeden beliebigen Klangstufe in jeder Stimmlage und Spielweise schreiben und spielen lerne.

Man lasse mit den Quint=Sexten=Akkorden auf **C** beginnen, und hiemit quintenweise (g, d, a, e, h ꝛc.) fortfahren. Ein Beispiel.



Der kleine Quint=Sexten=Akkord. Großer Quint=Sext=Akkord. Ge=



mischt. Der verminderte.

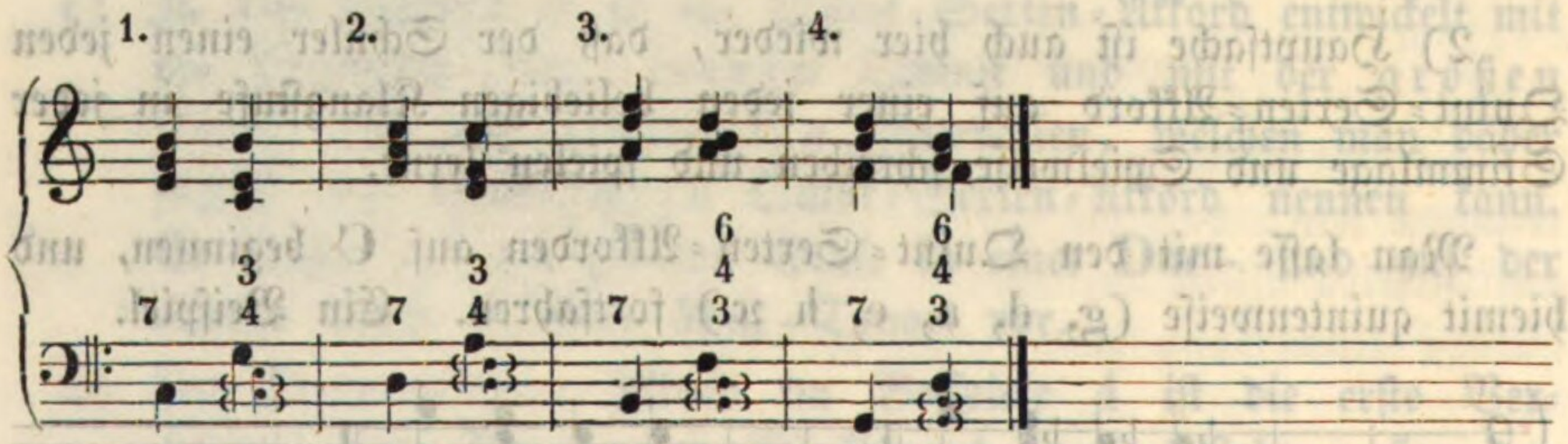
Will man zuerst nur einen und denselben Quint-Sexten-Akkord (etwa zuerst den großen, dann den verminderten, dann den gemischten und endlich den kleinen) wählen und denselben anfänglich auf solchen Klangstufen aufstellen lassen, auf welchen er ohne viele Versetzungszeichen zu stehen kommt; so führt auch dieses und bei manchen Schülern vielleicht klarer zum Ziele. — Für den großen Quint-Sexten-Akkord könnte man etwa füglich zuerst c, dann f, b, g, d, a, dann erst schwerere Klangstufen festsetzen. Eben so sind für den verminderten Quint-Sexten-Akkord zuerst h, fis, cis, gis ꝛc. zu empfehlen.

§. 16.

Der Terz-Quart-Sexten-Akkord.

1) Wie oben §. 12, Nro. 2, e, Beispiel 4 gezeigt worden ist, entsteht dieser Akkord aus der zweiten Versetzung des Vierklanges. Man nimmt hiezu anstatt des Grundtones die Quinte zum Basse, wodurch die ursprüngliche Septime zur Terz, die ursprüngliche Oktave zur Quarte und die ursprüngliche Terz zur Sexte wird.

Folgende Beispiele weisen nach, daß aus den vier verschiedenen Vierklängen eben so vielerlei Terz-Quarten-Akkorde sich ergeben.



a) Der Terz-Quarten-Akkord Beispiel 1 enthält eine große Terze, eine reine Quarte und große Sexte; er ist der große Terz-Quarten-Akkord und hat seinen Sitz, wenn nicht aus der Tonart gewichen wird, auf der fünften und achten Stufe der **Dur-** und auf der siebenten und dritten Stufe der **Moll-Tonart.**

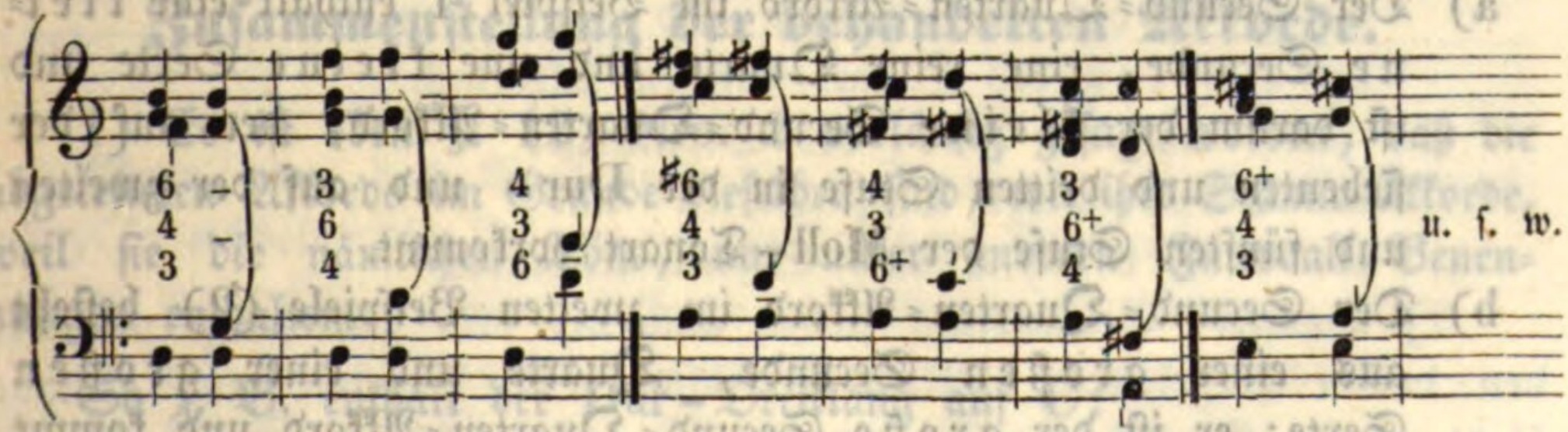
b) Das Beispiel 2 zeigt einen Terz-Quarten-Akkord mit einer kleinen Terz, reinen Quarte und einer kleinen Sexte und heißt der kleine Terz-Quarten-Akkord. Er kommt vor auf der sechsten, siebenten und dritten Stufe der **Dur**- und auf der ersten, zweiten und fünften Stufe der **Moll**-Tonart.

c) Der dritte Terz-Quarten-Akkord (Beispiel 3) besteht aus einer großen Terz und Sexte und aus einer übermäßigen Quarte und man pflegt ihm den Namen „übermäßiger Terz-Quarten-Akkord" zu geben. Er kommt vor auf der vierten Stufe einer **Dur**- und auf der kleinen sechsten Stufe in einer **Moll**-Tonart.

d) Der Terz-Quarten-Akkord (Beispiel 4) endlich enthält eine kleine Terz, reine Quarte und große Sexte und man nennt ihn den gemischten Terz-Quarten-Akkord und er erscheint auf der zweiten Stufe in der **Dur**- und auf der vierten Stufe in der **Moll**-Tonart.

2) Der Terz-Quarten-Akkord wird mit $\frac{4}{3}$ — $\frac{3}{4}$ bezeichnet und erhält im vierstimmigen Satze dazu die Sexte. Versetzungszeichen werden zu einem oder mehreren dieser Intervallzeichen nur gebraucht, wenn aus der Tonart gewichen wird.

3) Der Terz-Quarten-Akkord kann in der Terz-, in der Quart- und in der Sext-Lage, so wie in enger und getheilter Spielweise erscheinen. Hierüber folgende Beispiele:



Anmerkung über das praktische Verfahren.

Dieses kann und soll dasselbe sein, wie es oben §. 15 bei der Behandlung des Quint-Sexten-Akkordes angegeben worden ist.

§. 17.

Von dem Secund-Quart-(Sexten-*) Akkorde.

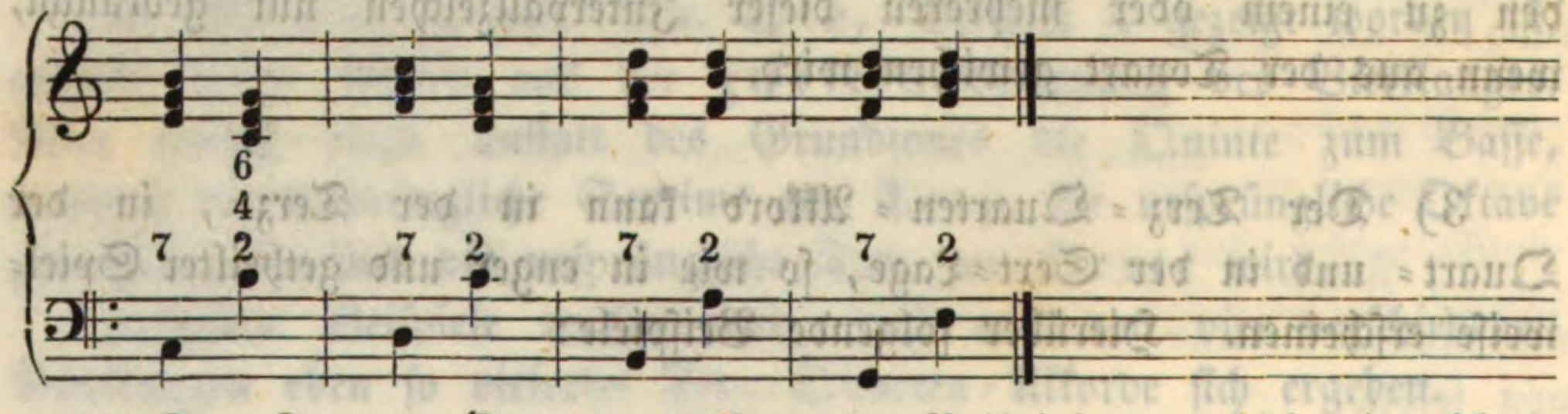
1) Der Secund-Quarten-Akkord entsteht (siehe oben §. 12, Nro. 2, e, Beispiel 5) aus der dritten Versetzung des Vierklanges, von dem man anstatt des Grundtones die Septime zum Baßtone nimmt und wodurch die ursprüngliche Oktave zur Secunde, die ursprüngliche Terz zur Quarte, die ursprüngliche Quinte zur Sexte wird. Man bezeichnet ihn einfach mit 2. Sollen aber zugleich die Stimmlagen bezeichnet werden, so bedienet man sich dazu aller drei Intervallbezeichnungen, in geeigneter Aufeinanderfolge:

2 4 6
6, 2, 4
4 6 2.

Die Hauptbestandtheile sind die Secunde und Quarte, die auch nur allein zum dreistimmigen Satze genommen werden. Der vierstimmige Satz fordert dazu noch die Sexte, in einigen Fällen anstatt dieser die doppelte Secunde.

2) Folgende Beispiele zeigen vier verschiedene Secund-Quarten-Akkorde:

1. 2. 3. 4.



a) Der Secund-Quarten-Akkord im Beispiel 1 enthält eine kleine Secunde, eine reine Quarte und eine kleine Sexte und ist darum der kleine Secund-Quarten-Akkord, der auf der siebenten und dritten Stufe in der **Dur**- und auf der zweiten und fünften Stufe der **Moll**-Tonart vorkommt.

b) Der Secund-Quarten-Akkord im zweiten Beispiele (2) besteht aus einer großen Secunde, Quarte und einer großen Sexte; er ist der große Secund-Quarten-Akkord und kommt vor auf der ersten und zweiten Stufe in der **Dur**- und auf der dritten und vierten Stufe in der **Moll**-Tonart.

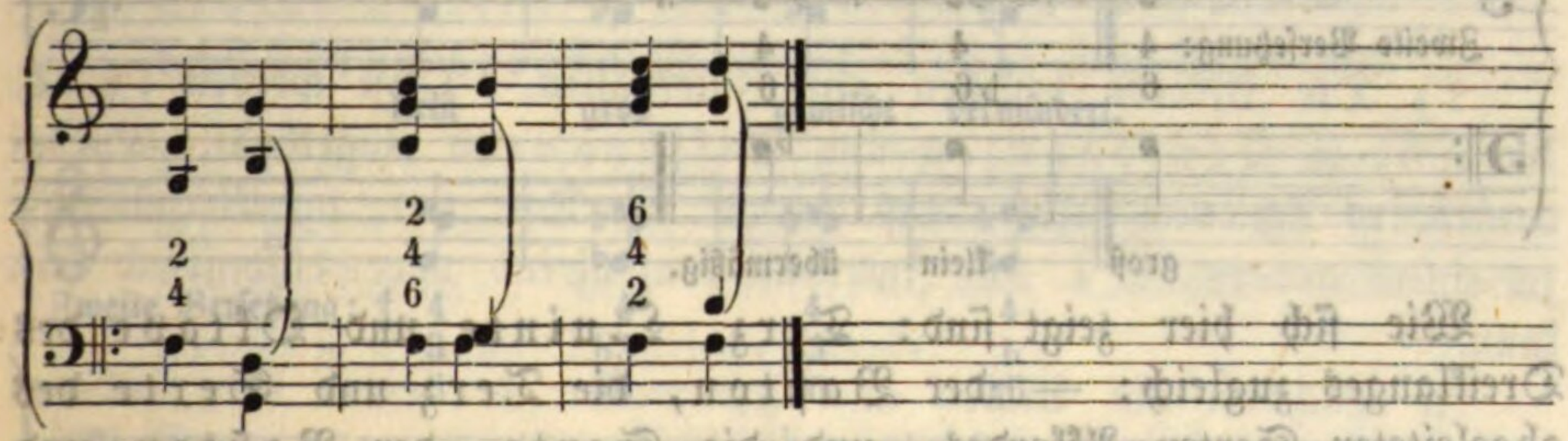
c) Beispiel 3 zeigt einen Secund-Quarten-Akkord mit einer

*) Kann in der Benennung auch weggelassen werden.

großen Secunde, einer reinen Quarte und einer kleinen Sexte; er heißt gemischt und erscheint auf der sechsten Stufe in der **Dur**- und auf der ersten Stufe in der **Moll**-Tonart.

d) Die dritte Versetzung des Dominanten-Vierklanges (Beisp. 4) endlich entwickelt einen Secund-Quarten-Akkord mit einer großen Secunde, einer übermäßigen Quarte und einer großen Sexte und man pflegt ihn den übermäßigen Secund-Quarten-Akkord zu nennen. Er kommt vor auf der vierten Stufe in der **Dur**- und auf der sechsten Stufe in der **Moll**-Tonart.

3) Folgende Beispiele zeigen, daß und wie der Secund-Quarten-Akkord in drei Stimmlagen und in enger und getheilter Spielweise erscheinen kann.



4) Die praktische Einübung dieses Akkordes richtet sich ebenfalls wieder nach derjenigen, welche oben §. 15 bei der Behandlung des Quint-Sexten-Akkordes angegeben worden ist.

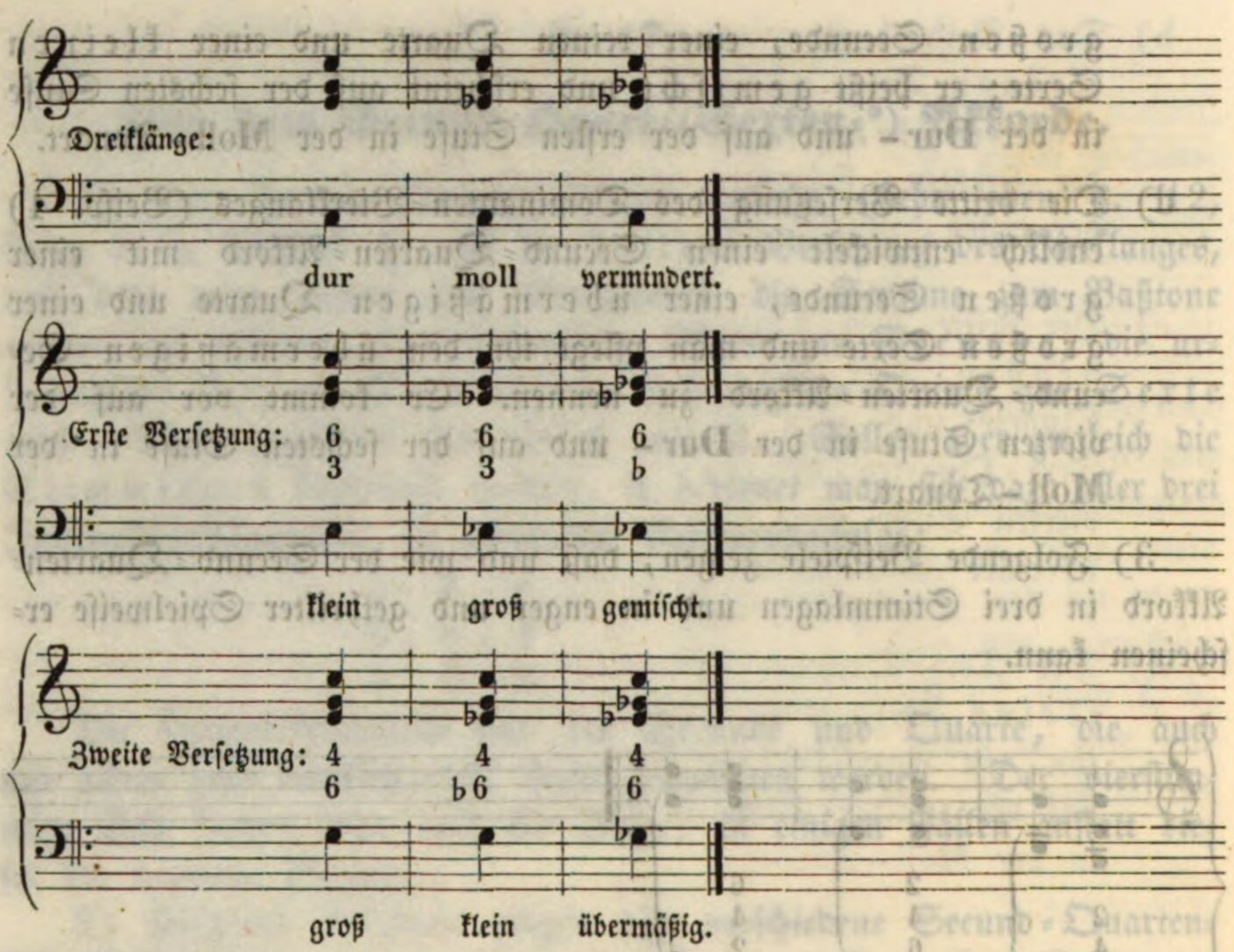
§. 18.

Zusammenstellung der behandelten Akkorde.

1) Es ist oben §. 12, Nro. 2 vorläufig gesagt worden, daß die abgeleiteten Akkorde im Grunde dieselben sind, wie ihre Stamm-Akkorde, weil sie die nämlichen Töne, nur unter anderen Intervall-Benennungen enthalten.

So z. B. enthält der **Dur**-Dreiklang auf **C**:
e, g, c; der $\frac{6}{3}$ auf **E** als dessen erste Versetzung,
e, g, c; " $\frac{4}{6}$ " **G** " " zweite "
e, g, c.

Diese Aehnlichkeit zeiget sich klarer noch in der folgenden Uebersicht:



Wie sich hier zeigt sind: Terz, Quinte und Oktave des Dreiklanges zugleich: — der Baßton, die Terz und Sexte des abgeleiteten Sexten-Akkordes, und die Sexte, der Baßton und Quarte des abgeleiteten Quart-Sexten-Akkordes.

Nach den einzelnen Intervallen betrachtet ist die Oktave des Dreiklanges auch

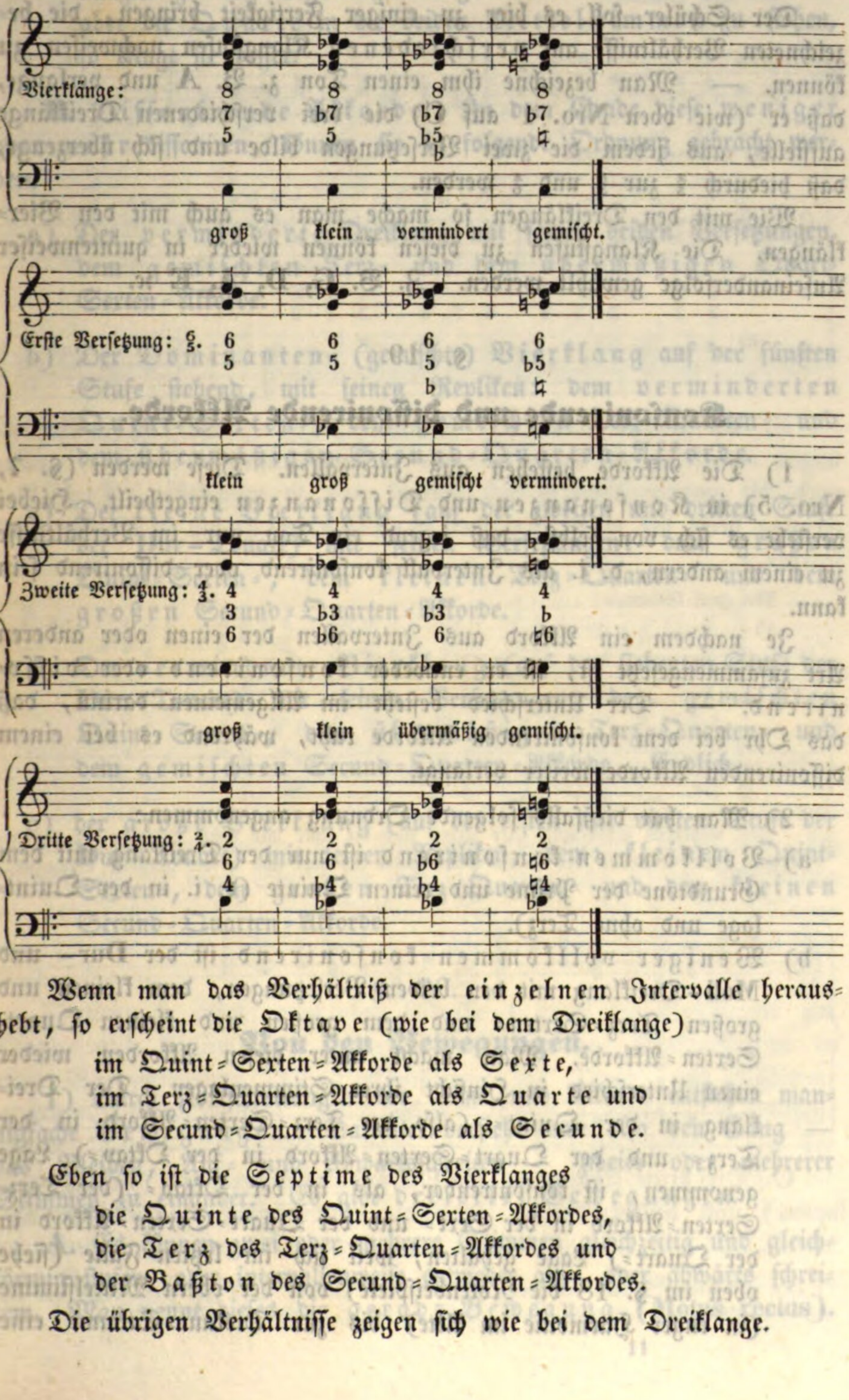
die Sexte des Terz-Sexten-Akkordes und
die Quarte des Quart-Sexten-Akkordes.

Es ist ebenso die Quinte des Dreiklanges auch
die Terz des Terz-Sexten und
der Baßton des Quart-Sexten-Akkordes.

So findet man die Terz des Dreiklanges
als Baßton des Terz-Sexten- und
als Sexte des Quart-Sexten-Akkordes.

2) Dasselbe Bewandtniß findet auch bei dem Vierklange und bei den davon hergeleiteten Akkorden Statt. Die Septime und Oktave (letztere als Grundton) sind im Bezug auf die Ableitung die Hauptunterscheidungs-Merkmale des Vierklanges. Diese beiden Intervalle, also die Septime und Oktave sind im Quint-Sexten-Akkorde die Quinte und Sexte, sie sind im Terz-Quarten-Akkorde die Terz und Quarte, und im Secund-Quarten-Akkorde Baßton und Secunde.

Folgende Uebersicht weiset dieses nach:



Wenn man das Verhältniß der einzelnen Intervalle heraushebt, so erscheint die Oktave (wie bei dem Dreiklange)

im Quint-Sexten-Akkorde als Sexte,
im Terz-Quarten-Akkorde als Quarte und
im Secund-Quarten-Akkorde als Secunde.

Eben so ist die Septime des Vierklanges
die Quinte des Quint-Sexten-Akkordes,
die Terz des Terz-Quarten-Akkordes und
der Baßton des Secund-Quarten-Akkordes.

Die übrigen Verhältnisse zeigen sich wie bei dem Dreiklange.

Anmerkung über das praktische Verfahren.

Der Schüler soll es hier zu einiger Fertigkeit bringen, die bezeichneten Verhältnisse auf verschiedenen Klangstufen nachweisen zu können. — Man bezeichne ihm einen Ton z. B. **A** und verlange, daß er (wie oben **Nro. 1** auf **C**) die drei verschiedenen Dreiklänge aufstelle, aus jedem die zwei Versetzungen bilde und sich überzeuge, daß hiedurch $\frac{8}{5}$ zur $\frac{6}{3}$ und $\frac{4}{6}$ werden.

Wie mit den Dreiklängen so mache man es auch mit den Vierklängen. Die Klangstufen zu diesen können wieder in quintenweiser Aufeinanderfolge gewählt werden. Z. B. **G, D, A, E** ꝛc.

§. 19.

Konsonirende und dissonirende Akkorde.

1) Die Akkorde bestehen aus Intervallen. Diese werden (§. 7, Nro. 5) in Konsonanzen und Dissonanzen eingetheilt. Hiebei versteht es sich von selbst, daß irgend ein Ton nur im Verhältnisse zu einem andern, d. i. als Intervall konsonirend oder dissonirend sein kann.

Je nachdem ein Akkord aus Intervallen der einen oder anderen Art zusammengesetzt ist, ist er entweder konsonirend oder dissonirend. — Der Unterschied besteht im Allgemeinen darinn, daß das Ohr bei dem konsonirenden Akkorde ruht, während es bei einem dissonirenden Akkorde weiter verlangt.

2) Man hat dießfalls folgende Ordnung angenommen:

a) Vollkommen konsonirend ist nur der Dreiklang mit dem Grundtone der Prime und reinen Quinte (d. i. in der Quintlage und ohne Terz).

b) Weniger vollkommen konsonirend ist der **Dur-** und **Moll-Dreiklang** mit den beiden Versetzungen, dem kleinen und großen Terz-Sexten- und dem großen und kleinen Quart-Sexten-Akkorde. Man macht unter diesen Akkorden wieder einen Unterschied in Hinsicht ihrer Stimmenlagen. Der Dreiklang in der Quint- (also der Terz-Sexten-Akkord in der Terz- und der Quart-Sexten-Akkord in der Oktav-) Lage genommen, ist konsonirender, als in der Oktav- (der Terz-Sexten-Akkord in der Sext- und der Quart-Sexten-Akkord in der Quart-) Lage gehalten, weil sich im letzten Falle (siehe oben im §. 18 die Notenbeispiele) von der obern Mittelstimme (in enger Harmonie im Alte) bis zur Diskant-Stimme eine

Quarte bildet, die als Uebergangs-Intervall von den Konsonanzen zu den Dissonanzen angenommen worden ist. Kommt aber die Quarte in die beiden Mittelstimmen zu stehen, so klingt sie besser.

B. Dissonirende Akkorde. In dem Grade diese weniger oder mehr dissoniren, können sie in folgende Ordnung gebracht werden.

a) Der verminderte Dreiklang mit seinen beiden Versetzungen, dem gemischten Terz- und dem übermäßigen Quart-Sexten-Akkorde.

b) Der Dominanten- (gemischte) Vierklang auf der fünften Stufe stehend, mit seinen Repliken: dem verminderten Quint-Sexten-, dem gemischten Terz-Quarten- und dem übermäßigen Secund-Quarten-Akkorde.

c) Der kleine Vierklang (auf der zweiten und dritten Stufe der **Dur**-Tonart) mit seinen Versetzungen: dem großen Quint-Sexten-, dem kleinen Terz-Quarten- und dem großen Secund-Quarten-Akkorde.

d) Der verminderte Vierklang (auf der siebenten Stufe der **Dur**-Tonart) mit seinen Versetzungen: dem gemischten Quint-Sexten-, dem übermäßigen Terz-Quarten- und dem gemischten Secund-Quarten-Akkorde. Endlich

e) der große Vierklang (auf der ersten und vierten Stufe der **Dur**-Tonart) mit seinen Repliken, dem: kleinen Quint-Sexten-, dem großen Terz-Quarten- und dem kleinen Secund-Quarten-Akkorde.

§. 20.

Von den Bewegungen.

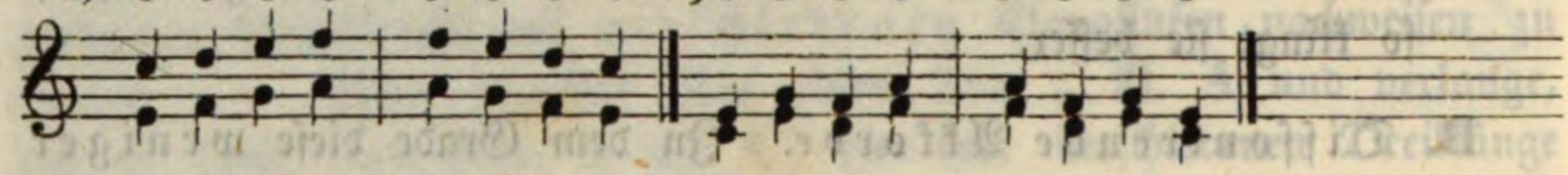
1) Durch Fortschreitungen der Töne und Akkorde entstehen mannigfache Bewegungen. Darunter versteht man also den Gang — das Bleiben, Auf- und Abwärtsschreiten — zweier oder mehrerer Stimmen zu einander. Es gibt dreierlei Bewegungen.

A. Es können zwei oder mehrere Stimmen gleichzeitig und gleichförmig stufen- oder intervallenweise entweder auf- oder abwärts schreiten. Man nennt dieses die gerade Bewegung (Motus rectus).

3. B.

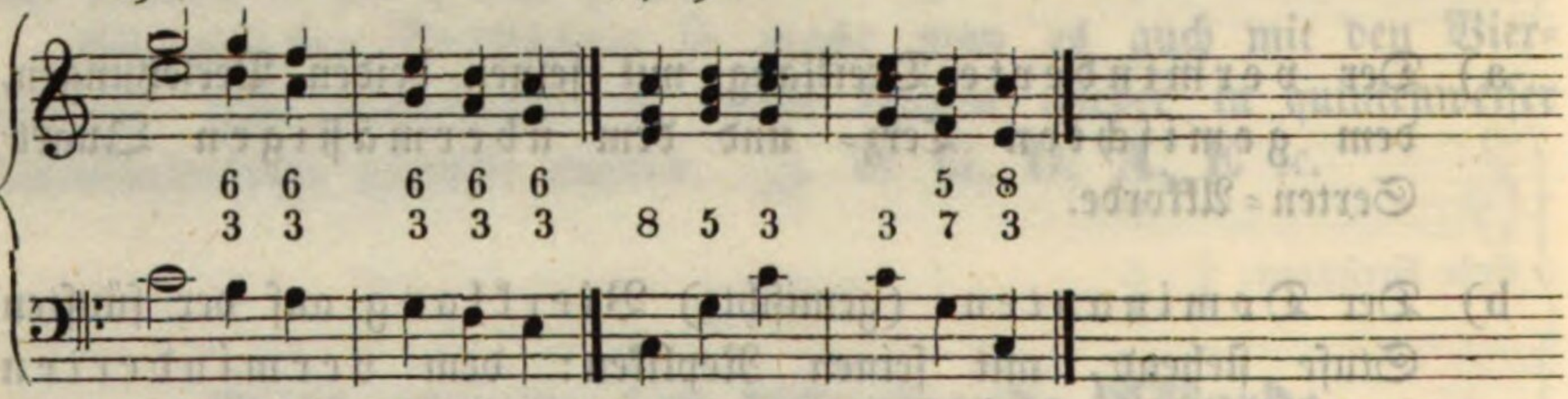
Mit zwei Stimmen:

a) 6 6 6 6 6 6 6 6 b) 3 3 3 3 3 3 3 3



Mit mehreren Stimmen:

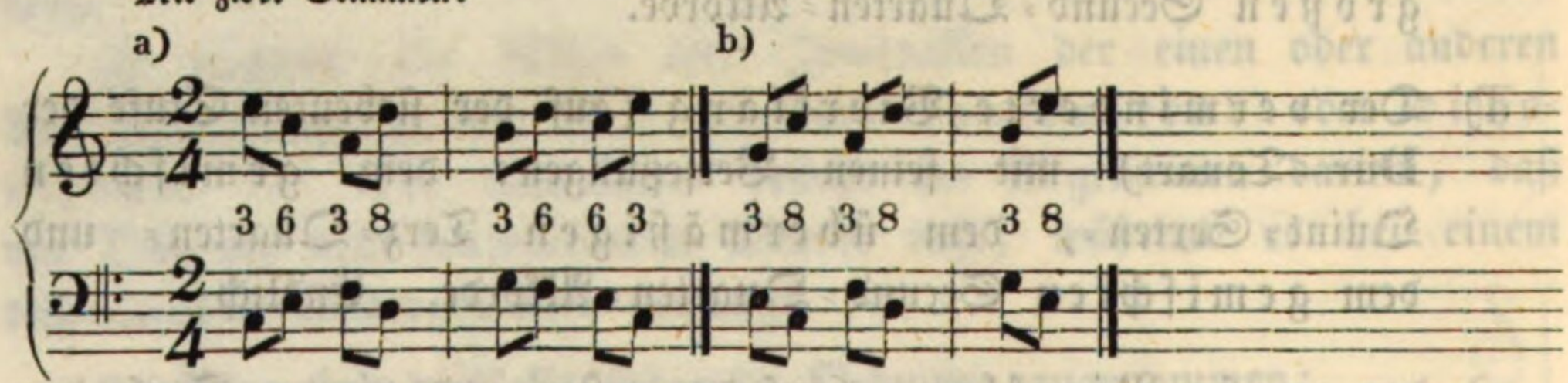
c) d) *)



B. Es können ferner die Stimmen entgegengesetzte Bewegungen einhalten; es kann die eine Stimme aufwärts schreiten, während die andere abwärts sich bewegt und so umgekehrt. Diese Bewegung heißt die widrige oder Gegenbewegung. (Motus contrarius.)

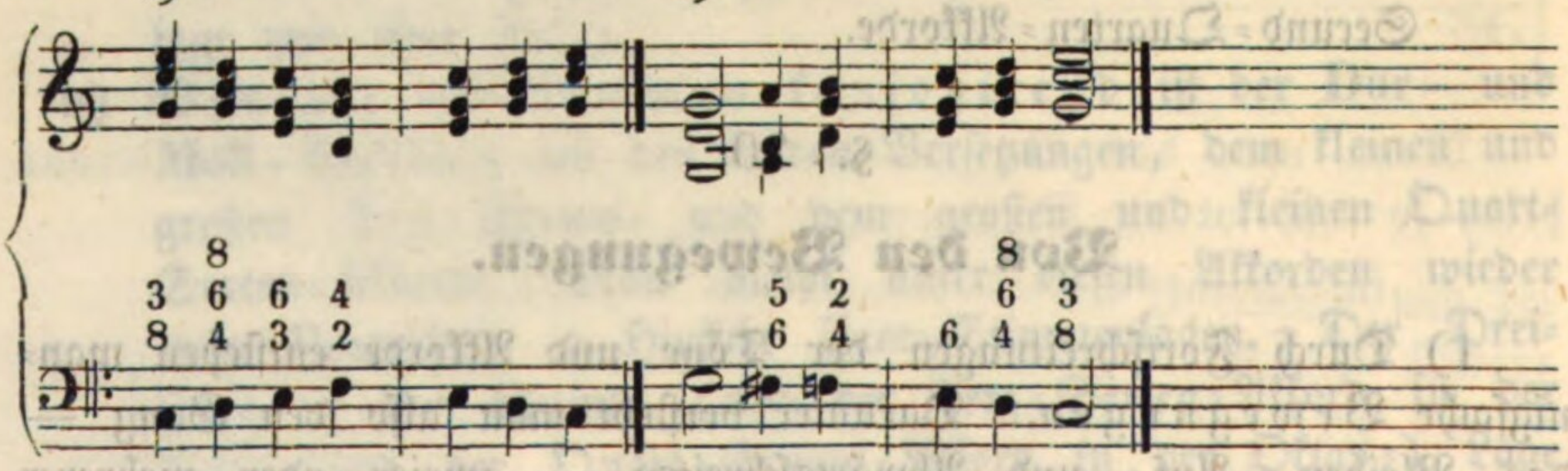
Mit zwei Stimmen:

a) b)



Mit mehreren Stimmen: Hier stehen nur die linke und rechte Hand in der Gegenbewegung, die Stimmen der rechten Hand unter sich aber sind in der geraden Bewegung.

c) d)



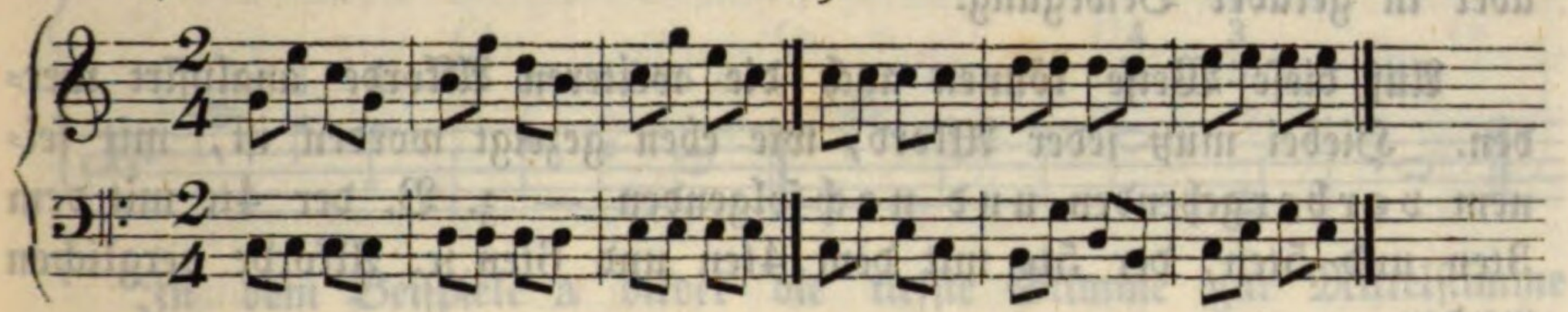
C. Die dritte Bewegung heißt Seitenbewegung (Motus obliquus) und besteht darinn, daß die eine Stimme auf- oder ab-

*) „Es gibt Fehler!" Nur ein wenig Geduld; wir werden ihnen zur rechten Zeit auf die Spur kommen.

wärts schreitet, während die andere auf gleicher Stufe sich hält. Z. B.

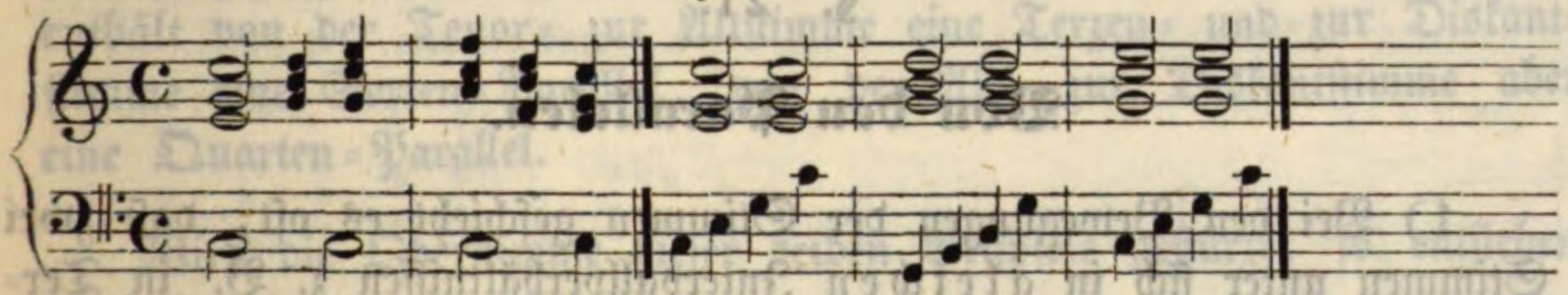
Mit zwei Stimmen:

a) b)



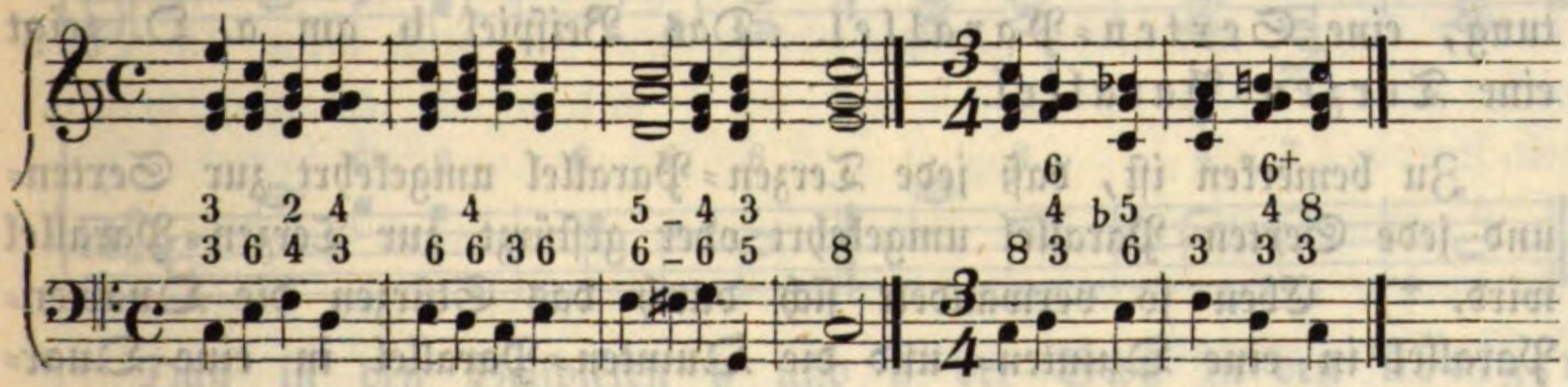
Mit mehreren Stimmen; die rechte und linke Hand in der Seitenbewegung:

c) d)



2) Die Bewegungen sind in drei- und vierstimmigen Akkorden größtentheils gemischt. Z. B.

a) b)



Um die gegenseitigen Bewegungen der Stimmen in vorstehenden Akkorden-Fortschreitungen mit Sicherheit aufzufassen, halte man sich zunächst an die enge Spielweise und man vergleiche a) die Baßstimme mit der Tenor-, Alt- und Diskantstimme, dann b) die Tenorstimme mit der Alt- und Diskantstimme, endlich c) die Altstimme mit der Diskantstimme.

Diesemnach ersieht man oben Akkorde 1 zu 2 die Baßstimme zur Tenor- und Altstimme in einer Seiten- und zur Diskantstimme in einer Gegenbewegung; die Diskantstimme zur Tenor- und Altstimme in einer Seitenbewegung. Die Akkorde 2 und 3 zeigen die Baßstimme mit der Tenor- und Diskantstimme in der entgegengesetzten, mit der Altstimme in der Seitenbewegung; der Tenor aber zeigt sich gegen die Diskantstimme in der geraden, gegen die Altstimme in der Seitenbewegung. In den Akkorden 3 und 4 hält der Baß mit dem Tenore eine Gegen- und mit den übrigen Stimmen eine Seitenbewegung ein. In den Akkorden 4 und 5 zeigt der Baß gegen den Tenor eine

Gegen=, gegen den Alt eine Seiten= und gegen den Diskant eine gerade Bewegung. Die Akkorde 5, 6, 7, 8 zeigen den Baß zu den übrigen Stimmen in entgegengesetzter, die übrigen Stimmen unter sich aber in gerader Bewegung.

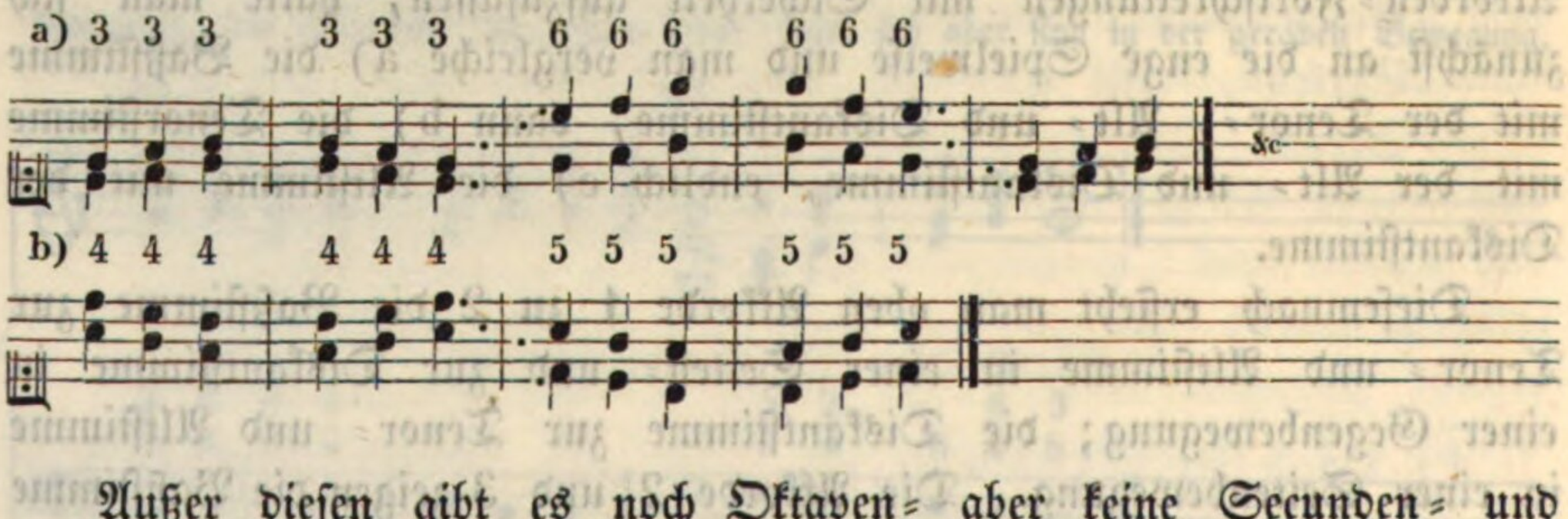
Auf diese Weise können auch die weiteren Akkorde analysirt werden. Hiebei muß jeder Akkord, wie eben gezeigt worden ist, mit seinem vorhergehenden und nachfolgenden — z. B. der 4te mit dem 3ten und 5ten, der 5te mit dem 4ten und 6ten ꝛc. Akkorde verglichen werden.

§. 21.

Von den Parallelen.

1) Bei den Bewegungen der Stimmen geschieht es oft, daß zwei Stimmen unter sich in gleichen Intervallverhältnissen z. B. in Terzen, Sexten, Quarten ꝛc. fortschreiten. Man sehe oben §. 20, Nro. 1 unter **A** das Beispiel a, wo die beiden Stimmen immer nur eine Sexte entfernt liegen; man heißt dieses eine Sexten=Fortschreitung, eine Sexten=Parallel. Das Beispiel b am a. O. zeigt eine Terzen=Parallel.

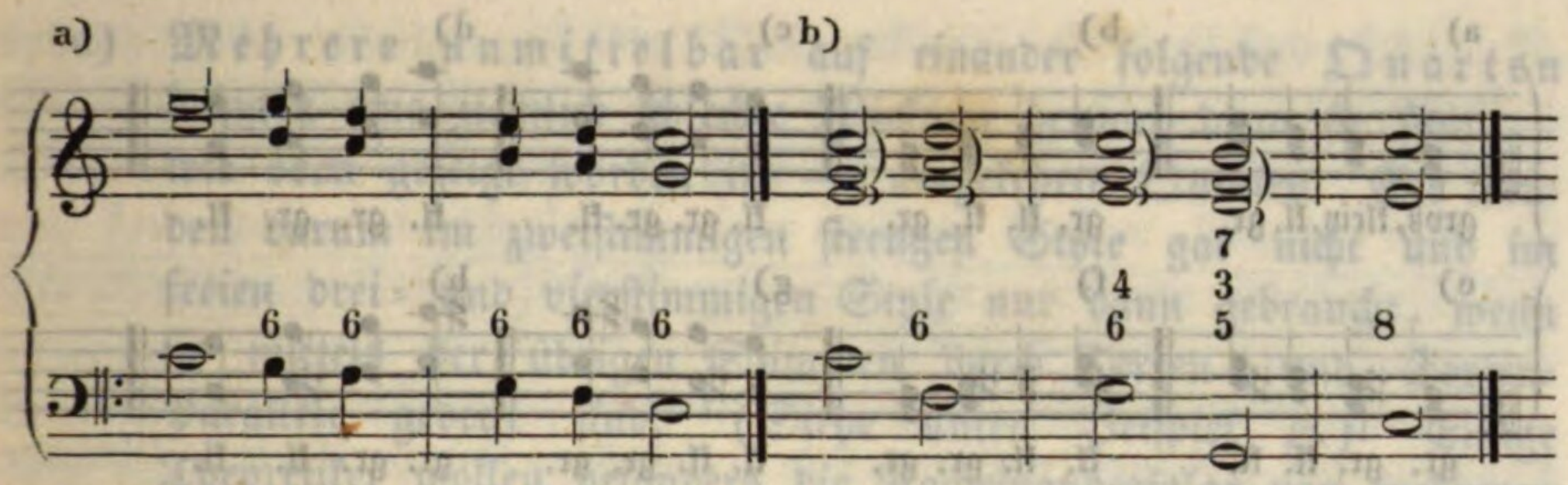
Zu bemerken ist, daß jede Terzen=Parallel umgekehrt zur Sexten= und jede Sexten=Parallel umgekehrt oder gestürzt zur Terzen=Parallel wird. *) Eben so verwandelt sich durch das Stürzen die Quarten=Parallel in eine Quinten= und die Quinten=Parallel in eine Quarten=Parallel. Z. B.



Außer diesen gibt es noch Oktaven= aber keine Secunden= und Septimen=Parallelen.

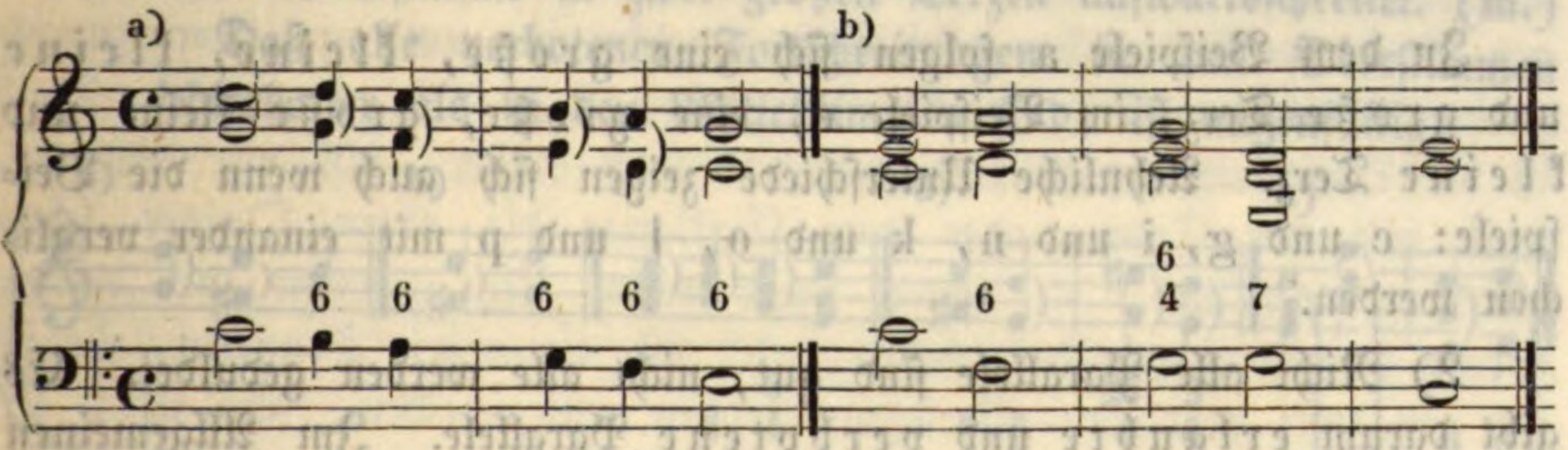
Im drei= und vierstimmigen Satze kann es mehrartige Parallelen zugleich geben. Z. B.

*) Was man unter „Stürzen der Intervalle“ versteht, ist schon oben gesagt worden.



In dem Beispiele a bildet die tiefste Stimme zur Mittelstimme eine Terzen- und zur Oberstimme eine Sexten-Parallele; die Mittelstimme gibt zur Oberstimme eine Quarten-Parallel. Das Beispiel b enthält von der Tenor- zur Altstimme eine Terzen- und zur Diskantstimme eine Sexten-Parallel, von der Alt- zur Diskantstimme aber eine Quarten-Parallel.

Wird die Oberstimme dieser beiden Beispiele gestürzt, so entstehen dadurch folgende Parallelen:

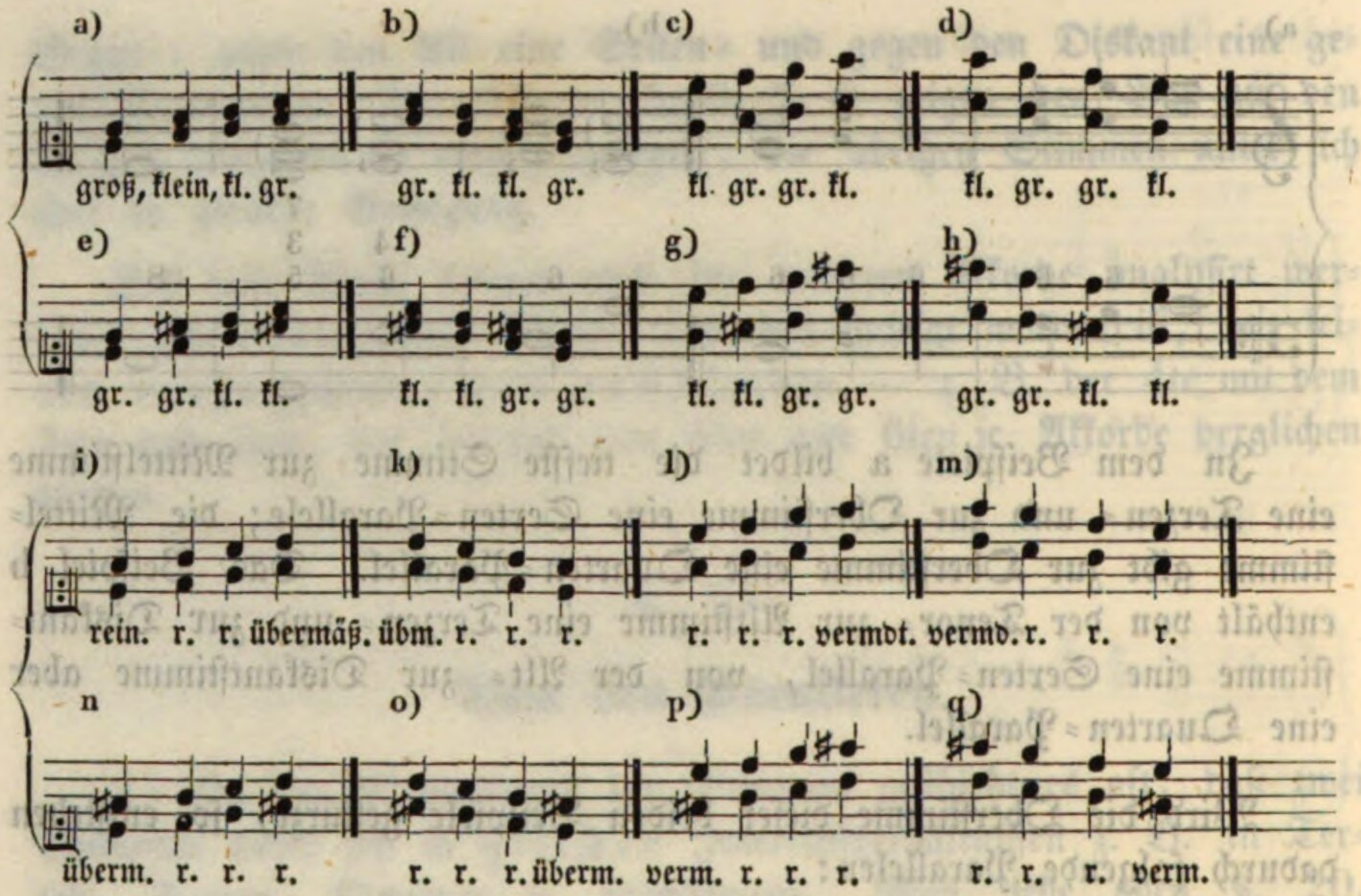


Daß in den Beispielen b und b der Baß zu den übrigen Stimmen keine Parallelen gibt, kommt daher, weil er eine entgegengesetzte Bewegung macht; nur durch eine gerade Bewegung oder durch gleichförmige mehrmalen aufeinanderfolgende Stimmlagen können Parallelstellen entstehen.

Um die Parallelstellen etwas genauer beurtheilen zu können, muß man auch auf die Beschaffenheit der Terzen, Sexten, Quarten und Quinten sehen, die in Parallelen fortschreiten. Die Terzen *) und Sexten *) sind entweder klein oder groß, die Quarten und Quinten entweder rein oder vermindert oder übermäßig. Es können sich also in einer Terzen- oder Sexten-Parallel große und kleine Terzen oder Sexten und in einer Quarten- oder Quinten-Parallel reine, verminderte oder übermäße Quarten und Quinten auf einander folgen. Man beachte dieses in folgenden Beispielen:

---

*) Nämlich diejenigen, von denen hier die Rede sein kann.



In dem Beispiele a folgen sich eine große, kleine, kleine und große Terz, im Beispiele e, eine große, große kleine und kleine Terz. Aehnliche Unterschiede zeigen sich auch wenn die Beispiele: c und g, i und n, k und o, l und p mit einander verglichen werden.

2) Nicht alle Parallele sind gut, nicht alle werden geduldet. Es gibt darum erlaubte und verbotene Parallele. Im Allgemeinen ist hierüber Folgendes zu merken.

a) Quinten-Parallele sind im zweistimmigen Satze und im strengen Style unbedingt verboten. Im freien Style dagegen sind Quinten von ungleicher Größe, d. i. eine reine und verminderte Quinte, zumal unter Mittelstimmen in absteigender Bewegung zulässig (siehe unten Beispiel a) nicht aber im Aufwärtsschreiten (Beispiel b). Der Fortschreitungen in reinen Quinten (c), so wie in einer verminderten und reinen, und in einer übermäßigen und einer andern Quinte (d) soll man sich unter keiner Bedingung, am wenigsten in der geraden Bewegung bedienen.

b) Verboten sind auch die Oktaven und besonders in der geraden Bewegung (Beispiel e). — Ausnahmen machen das all' unisono (f)*) und die Oktaven, die der Tonsetzer zur Verstärkung ansetzt.

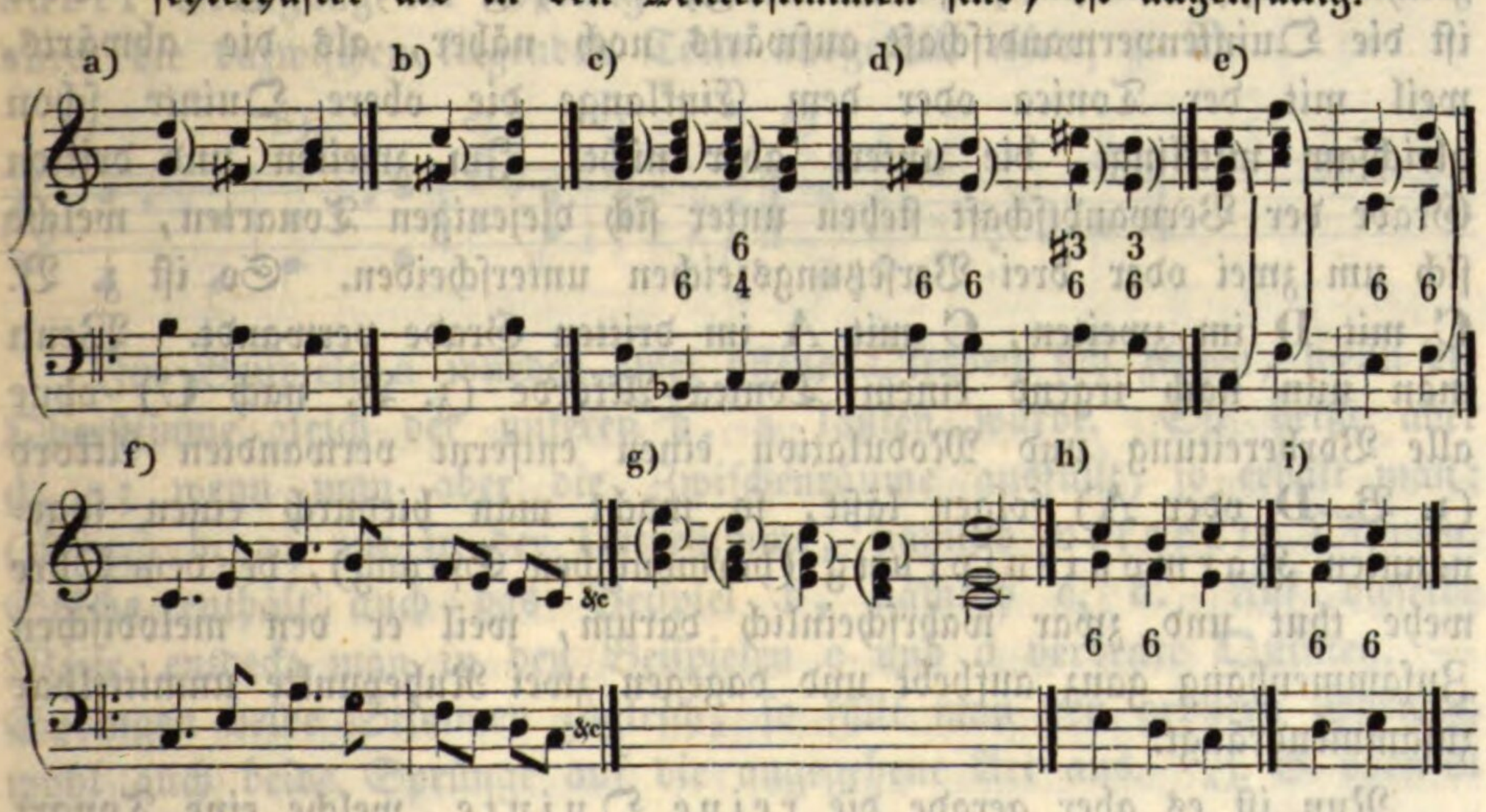
---

*) Von anderweitigen Ausnahmen kann hier noch nicht die Rede sein.

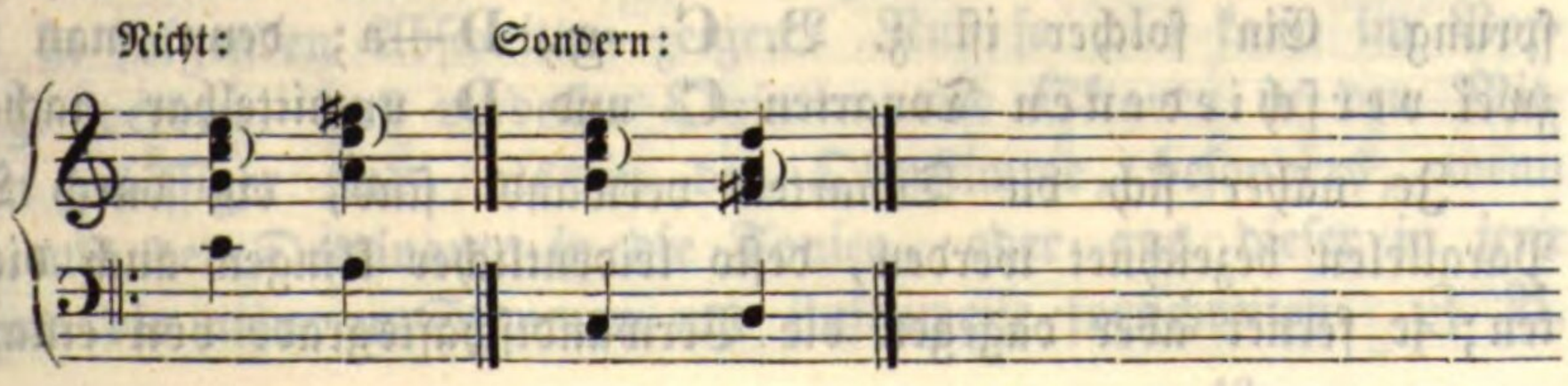
c) Mehrere unmittelbar auf einander folgende Quarten bringen eine ziemlich schlechte Wirkung hervor; denn sie sind — wie oben gezeigt worden ist — umgekehrte Quinten. Sie werden darum im zweistimmigen strengen Style gar nicht und im freien drei- und vierstimmigen Style nur dann gebraucht, wenn sie mittels der übrigen Stimmen durch Terzen- und Sexten-Parallele gedeckt sind. (Siehe unten Beispiel g.) Einige Theoretiker wollen besonders die Nacheinanderfolge von mehreren gleich großen Quarten verbieten und nach einer reinen nur eine übermäßige Quarte (h) im Absteigen, keineswegs aber im Aufsteigen gestatten. (i.)

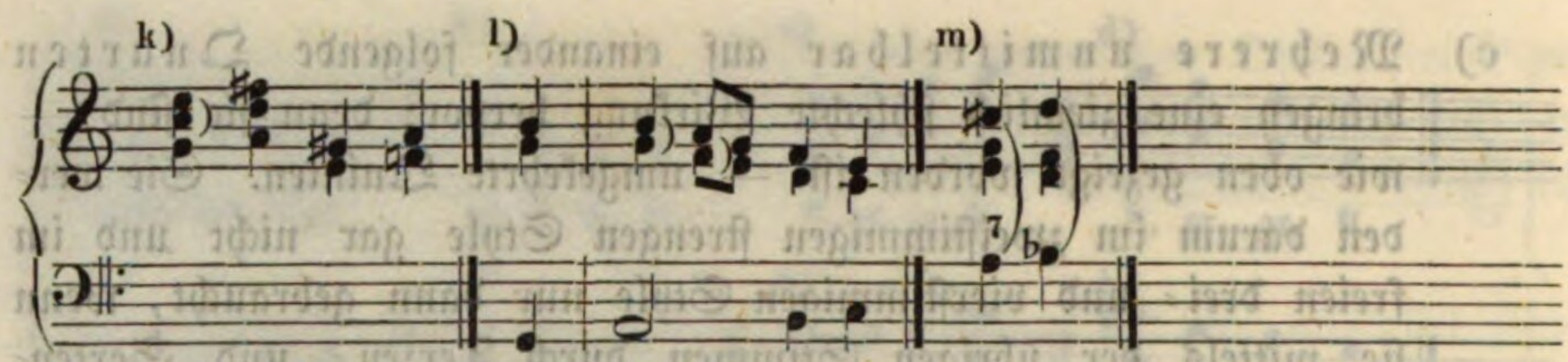
d) Terzen- und Sexten-Parallele sind erlaubt. Eine Ausnahme macht die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei großen*) Terzen und von zwei kleinen Sexten, besonders in Oberstimmen und wenn sie aufwärts schreiten (k); im Abwärtsschreiten sind sie zulässiger. (l.) Auch kommt es vor, daß der Baß mit einer Oberstimme in zwei großen Terzen aufwärtsschreitet. (m.)

Daß alle verbotenen Fortschreitungen in den Oberstimmen fehlerhafter als in den Mittelstimmen sind, ist augenfällig.



*) Es wird hiemit nicht gesagt, daß nicht zwei Dur-Akkorde auf einander folgen dürfen, sondern nur, daß ihre großen Terzen nicht zweimal nacheinander in einer und derselben Stimme vorkommen sollen. Z. B.





Anmerkung. Es fragt sich, warum die Fortschreitungen in Quinten und Oktaven verboten sind. Hierüber sind verschiedene Gründe angegeben worden. Der gewöhnliche ist: „Sie klingen schlecht.“

Hieraus folgt aber die weitere Frage, woher es wohl kommen mag, daß zwei Quinten und Oktaven, zumal in der geraden Bewegung schlecht klingen, da sie doch vollkommene Konsonanzen sind. Auch diese Frage ist verschieden beantwortet worden. Folgende Ansicht über diesen Punkt mag vielleicht nicht ungegründet sein.

Wie oben §. 8 Nro. 5 bereits gesagt worden ist, sind sich die Tonarten mehr oder weniger verwandt, je nachdem sie hinsichtlich ihrer Vorzeichnungen mehr oder weniger übereinkommen. Im ersten Grade der Verwandtschaft stehen diejenigen, welche nur um ein Versetzungszeichen verschieden sind; z. B. c—g, c—f, g—d, d—g ꝛc. Doch ist die Quintenverwandtschaft aufwärts noch näher, als die abwärts, weil mit der Tonica oder dem Einklange die obere Quinte schon gleichsam mitklingt, die untere aber nicht. Im zweiten und dritten Grade der Verwandtschaft stehen unter sich diejenigen Tonarten, welche sich um zwei oder drei Versetzungszeichen unterscheiden. So ist z. B. **C** mit **D** im zweiten, **C** mit **A** im dritten Grade verwandt. Wenn man nun nach irgend einem Tonica-Akkorde (z. B. nach **C**) ohne alle Vorbereitung und Modulation einen entfernt verwandten Akkord (z. B. **D** oder **A**) folgen läßt, so macht man hiedurch einen sogenannten Harmonienſprung (harmonischen Sprung), der dem Ohre wehe thut und zwar wahrscheinlich darum, weil er den melodischen Zusammenhang ganz aufhebt und dagegen zwei Ruhepunkte unmittelbar zusammendrängt.

Nun ist es aber gerade die reine Quinte, welche eine Tonart scharf begränzt. Zwei verſchiedene reine Quinten in gleichen Stimmen lassen darum auch zwei verſchiedene Tonarten unmittelbar nach einander hören, und machen somit einen Harmoniensprung. Ein solcher ist z. B. **C**—g, **D**—a; denn man fühlt die zwei verſchiedenen Tonarten **C** und **D** unmittelbar nacheinander.

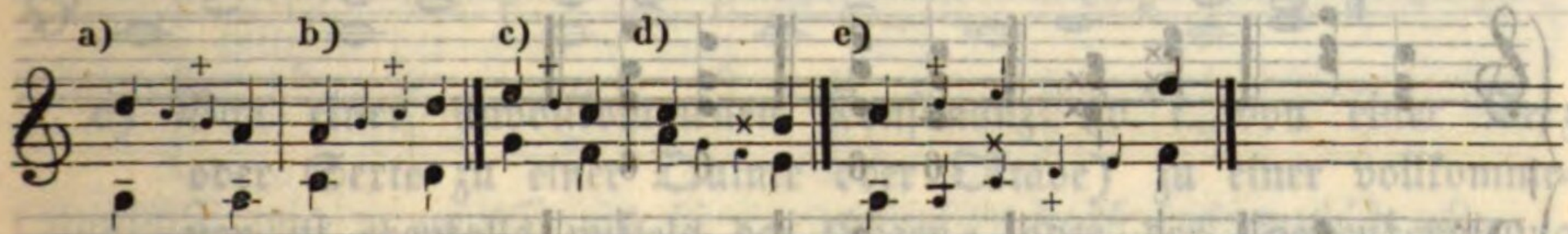
Je näher sich die Tonarten verwandt sind, die durch Quinten-Parallelen bezeichnet werden, desto leidentlicher klingen auch die Quinten; je ferner aber dagegen die Verwandtschaftsgrade von einander ab-

stehen, desto widriger ist der Quintenklang. Näher sind sich z. B. **C—g**, und **G—d**, ferner **C—g** und **D—a**. Die *verminderte* Quinte ist eine Halbdissonanz, bezeichnet also keine bestimmte Tonart und kann daher abwärts nach einer reinen Quinte folgen, weil sie ihre Auflösung findet. Dieser ermangelt sie aber im Aufwärtssteigen, weßwegen sie auch in dieser Bewegung unzuläßig ist. Die übermäßige Quinte ist eine Dissonanz und findet weder durch eine vorhergehende noch nachfolgende reine Quinte die nöthige Auflösung und ist deßwegen ebenfalls zu vermeiden.

Ein ähnliches Bewandtniß wie mit den reinen Quinten hat es auch mit den großen Terzen und es wird durch ihre unmittelbare Aufeinanderfolge in zwei gleichen Stimmen ebenfalls ein Harmoniensprung gemacht.

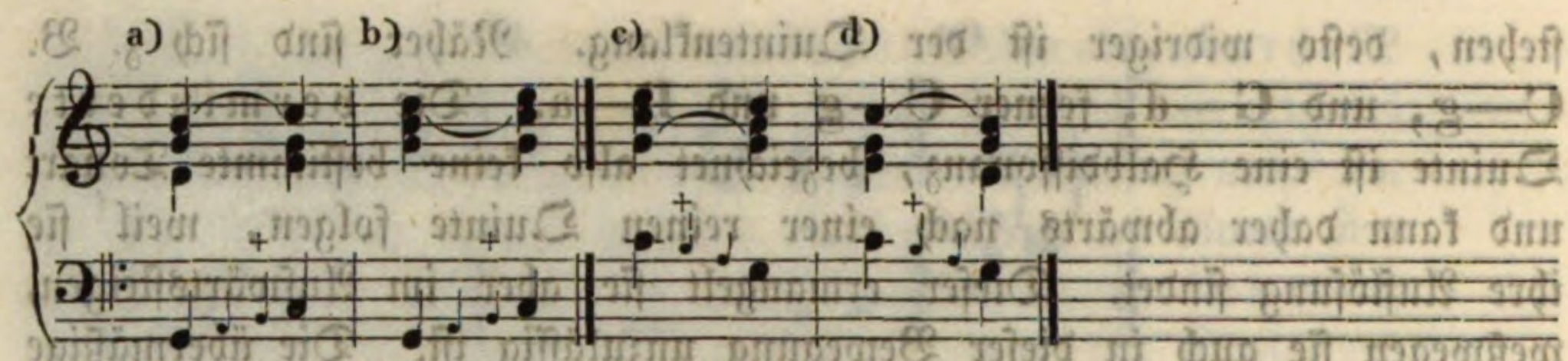
Da durch die Oktaven allein die Tonarten nicht scharf umkreiset werden, so sind sie deßwegen auch zuläßiger.

3) Es gibt auch sogenannte *verdeckte* Quinten und Oktaven. Man entdeckt sie, wenn bei der Fortschreitung zweier Stimmen in *gerader* Bewegung der Sprung in der einen oder der anderen Stimme durch die dazwischen liegenden Töne ausgefüllt wird; z. B.



Im Beispiele a würden zwei offene Oktaven sich zeigen, wenn die Oberstimme gleich der unteren h, a lauten würde. Sie heißt aber d, a; wenn man aber die Zwischenräume ausfüllt, so erhält man: (d, c,) h, a, wie in der Unterstimme, nämlich *verdeckte* Oktaven. Solche enthält auch das Beispiel b, nämlich c, d. Auf dieselbe Weise entdeckt man in den Beispielen c und d verdeckte Quinten. — Springen beide Stimmen zugleich, so füllt man den größern Sprung, wohl auch beide Sprünge auf die angegebene Art aus. Z. B. oben e.

Fortschreitungen in verdeckten Quinten und Oktaven sind im strengen zweistimmigen Style nicht erlaubt. Ob und in welchen Fällen sie im freien oder drei- und vierstimmigen Style zu gedulden sind, wird sich in folgenden Abschnitten zeigen. Nur so viel kann im Voraus gesagt werden, daß verdeckte Quinten und Oktaven in den Mittelstimmen zuläßiger sind, als in der Oberstimme, besonders, wenn der Baß aus der Dominante in die Tonica, oder aus dieser in jene springt und die anderen Stimmen nur stufenweise fortschreiten. Z. B.



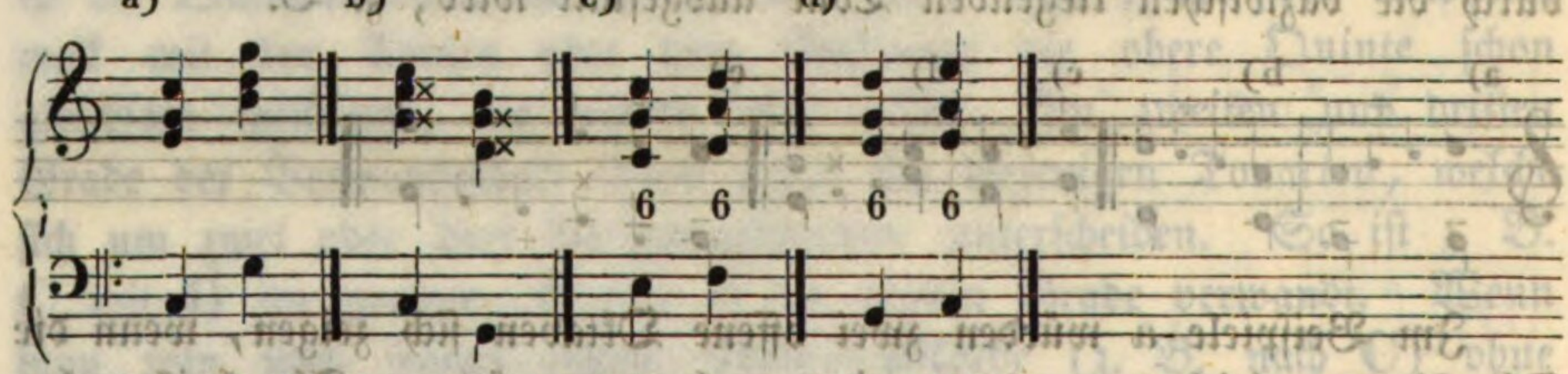
In den Beispielen a und d fallen die verdeckten Oktaven in die Oberstimme, in den Beispielen b und c aber in die Altstimme, wo sie eben deßwegen auch zulässiger sind.

Wiederholt aber muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß verdeckte Oktaven und verdeckte Quinten nur dann in diesen und ähnlichen Bewegungen geduldet werden, wenn die Oberstimme nur stufenweise sich bewegt, nicht aber wenn sie sprungweise geht.

4) Offene und verdeckte Quinten und Oktaven entstehen:

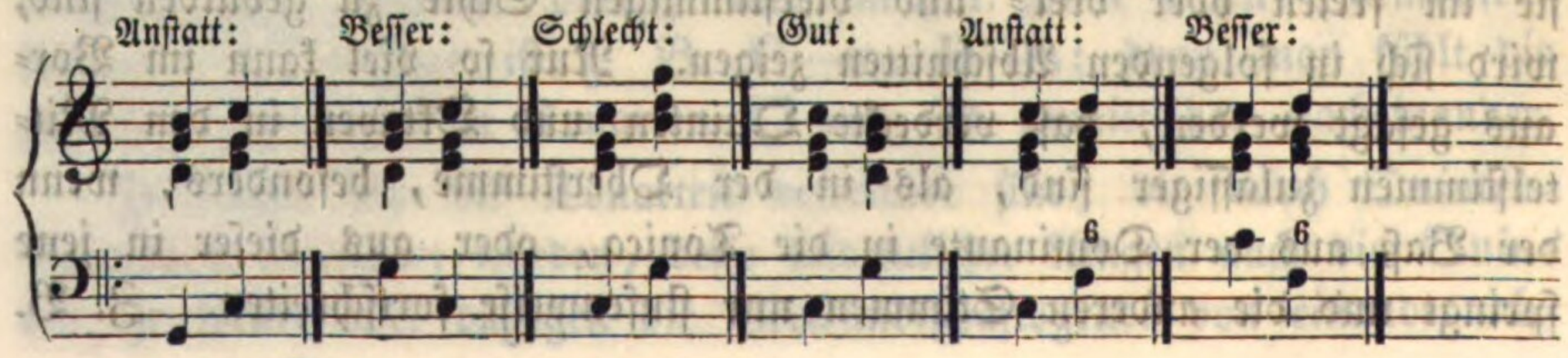
a) durch die gerade Bewegung. Beispiele siehe oben unter Nro. 2 und 3. Sie entstehen

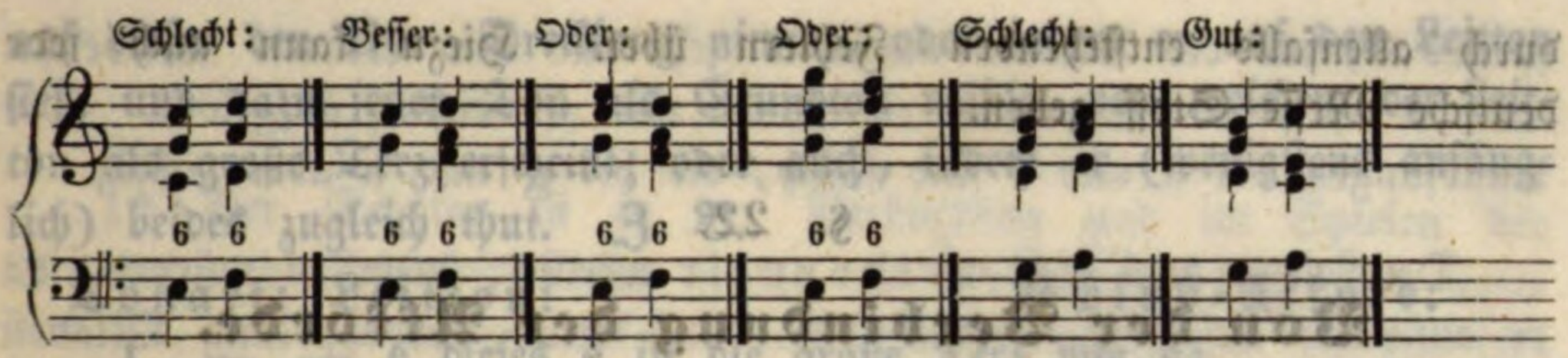
b) auch dadurch, daß man zwei oder drei gleiche Akkorde in derselben Stimmenlage nach einander nimmt, es mag die Bewegung gerade oder entgegengesetzt sein. Z. B.



Im Beispiele a findet man zwei Dreiklänge zweimal nacheinander in der Oktav=, im Beispiele b in der Terzlage. Beispiel c enthält den Sexten=Akkord zweimal in der Sexten=, Beispiel d zweimal in der Terzenlage. Die Fehler, die dadurch entstehen, sind augenfällig.

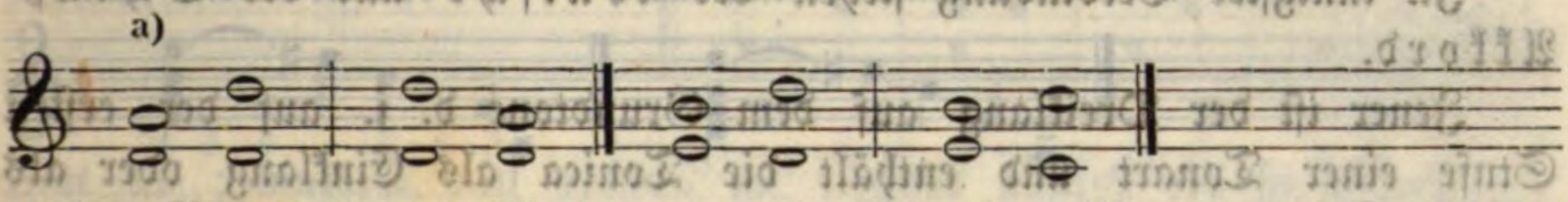
— 5) Um solche und andere ähnliche Fehler zu vermeiden, wählt man a) die entgegengesetzte Bewegung und b) bei gleichen Akkorden verschiedene Stimmenlagen und in der rechten Hand eine wo möglich stufenweise Fortschreitung; endlich c) können fehlerhafte Parallele dadurch vermieden werden, daß man in dem einen Akkorde ein Intervall wegläßt und dafür ein anderes verdoppelt. Z. B.



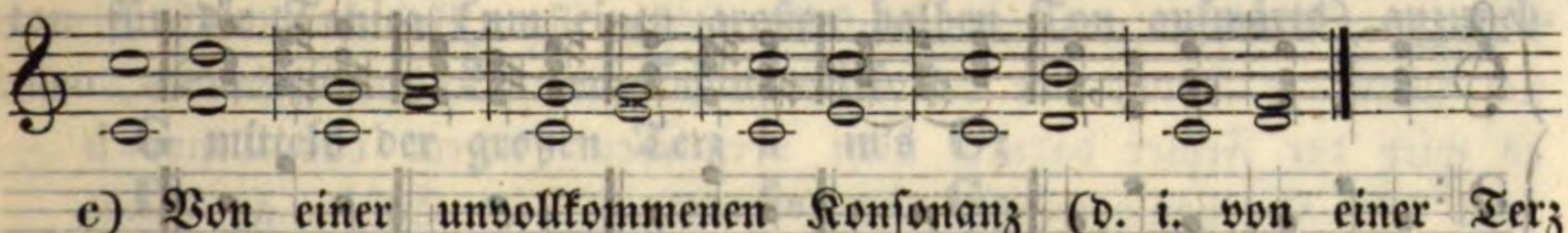


Man hat dießfalls auch folgende Regeln festgesetzt:

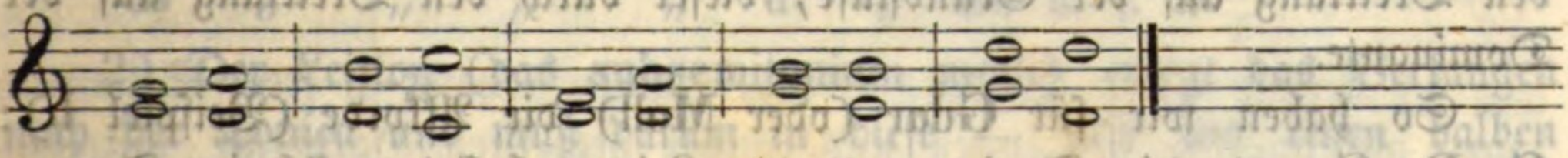
a) Von einer vollkommenen Konsonanz zu einer anderen vollkommenen (d. i. von einer Quinte zu einer Oktave oder von einer Oktave zu einer Quinte) muß man entweder die Seiten- oder die entgegengesetzte Bewegung anwenden. Z. B.



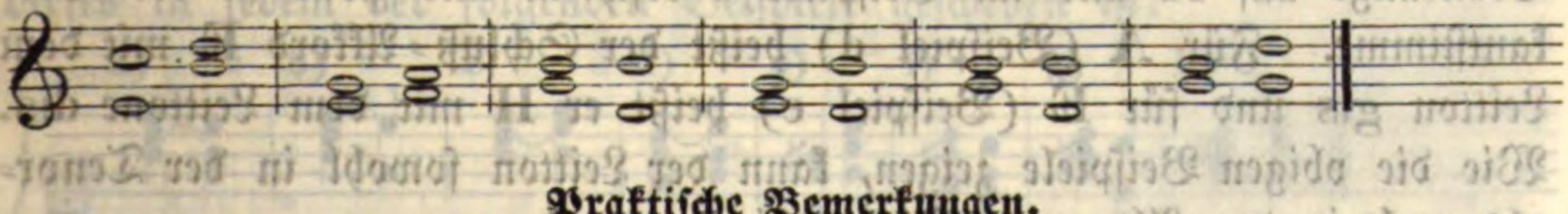
b) Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen Konsonanz (d. i. von einer Oktave oder Quinte zu einer Terz oder Sexte) kann man mittels jeder der drei Bewegungen schreiten. Z. B.



c) Von einer unvollkommenen Konsonanz (d. i. von einer Terz oder Sexte zu einer Quinte oder Oktave) zu einer vollkommenen ist ebenfalls mittels der Gegen- oder der Seitenbewegung zu gehen. Z. B.



Von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer anderen unvollkommenen können alle drei Bewegungsarten in Ausübung gebracht werden:



Praktische Bemerkungen.

Da die §§. 20 und 21 nur solche Erinnerungen enthalten, auf die man später und in praktischen Anwendungen wieder zurückkommt; so bedarf es hier dießfalls keiner besonderen Uebungen und Ergänzungen. Schaden kann es indessen nicht, wenn der Lehrer zu den angeführten Beispielen noch mehrere gibt und hiedurch den Schüler im Auffinden und Beurtheilen von Bewegungen, Parallelen und den da-

durch allenfalls entstehenden Fehlern übet. Hiezu kann auch jede deutsche Messe Stoff geben.

§. 22.

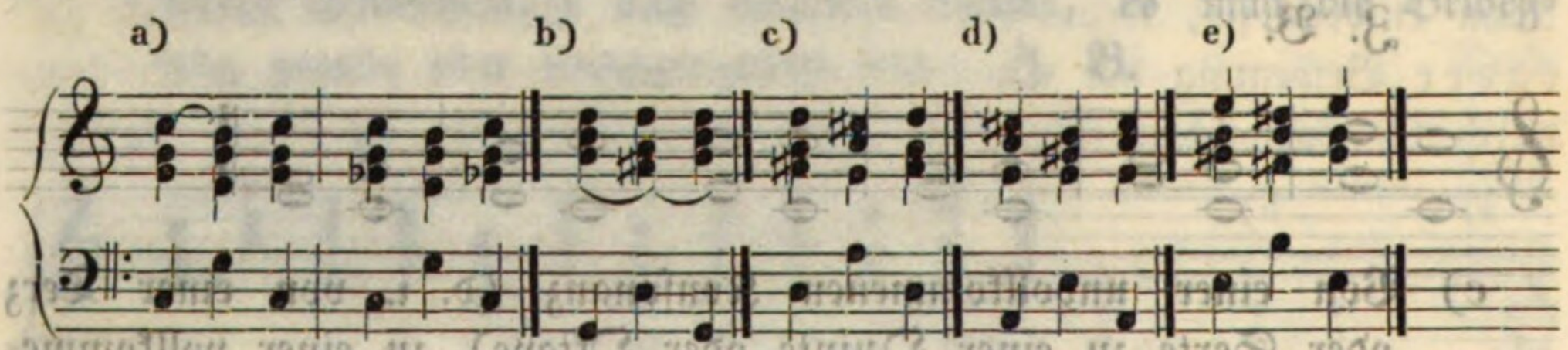
Von der Verbindung der Akkorde.

Der Dominanten-Dreiklang.

1) Wenn Akkorde mit einander verbunden werden, so entsteht eine Harmonienfolge. Es können aber nur solche Akkorde mit einander harmonisch verbunden werden, welche sich auf einander beziehen lassen.

In innigster Verbindung stehen der tonische und der Schluß-Akkord.

Jener ist der Dreiklang auf dem Grundtone d. i. auf der ersten Stufe einer Tonart und enthält die Tonica als Einklang oder als Oktave. Unter Schluß-Akkord versteht man den **Dur**-Drei- (oder Vier-) Klang auf der Ober-Dominante, dessen große Terz der Leitton ist. Z. B.



In **C**dur oder **Moll** (Beispiel a) ist die Oktave c (im Diskante) die Tonica und h ist der Leitton; jene erhält seine Begleitung durch den Dreiklang auf der Grundstufe, dieser durch den Dreiklang auf der Dominante.

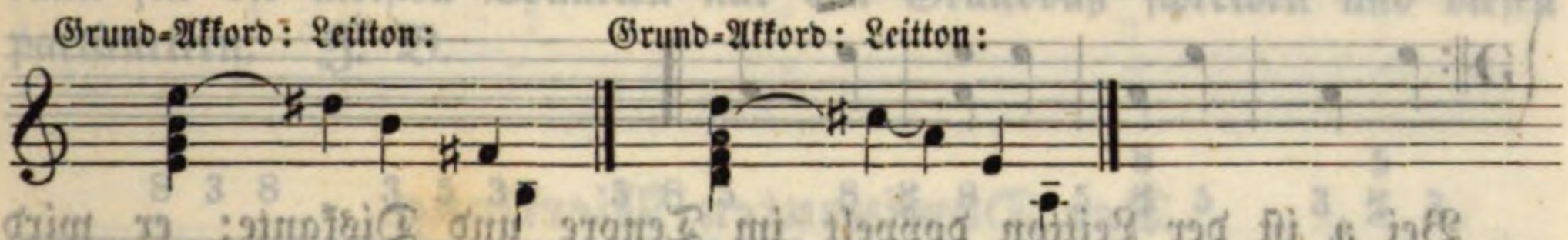
So haben wir für **G**dur (oder **Moll**) die Akkorde (Beispiel b): **G, D, G** und die Tonica und der Leitton befinden sich im Tenore. Zu **D** bedürfen wir des Leittones **cis**, welcher als große Terz in dem Dreiklange auf **A** und im Beispiele c erscheint und zwar in der Diskantstimme. Für **A** (Beispiel d) heißt der Schluß-Akkord **E** mit dem Leitton gis und für **E** (Beispiel e) heißt er **H** mit dem Leittone dis. Wie die obigen Beispiele zeigen, kann der Leitton sowohl in der Tenor- als auch in der Alt- und Diskantstimme vorkommen.

Hinsichtlich dieses Gegenstandes kann sich der Anfänger zwei Anhaltspunkte festsetzen. Entweder ist ihm der Grund- oder tonische Akkord einer Tonart gegeben und er will dazu den Schluß-Akkord finden, oder es ist ihm dieser festgesetzt und er will dazu jenen finden. Hat er zum gegebenen Grund-Akkorde den Schluß-Akkord aufzusuchen, so findet er diesen, indem er entweder an die Dominante sich hält und

auf dieser den **Dur**-Dreiklang nimmt, oder indem er auf den Leitton sieht und dazu jenen Ton als Grundton wählt, von welchem der Leitton als große Terz erscheint; oder auch, indem er (wenigstens anfänglich) beides zugleich thut. Z. B.

Tonart:	Leitton:	Schluß-Akkord:
f	— — e	dieses e ist die große Terz von c;
b	— — a	" a " " " " " f;
es	— — d	" d " " " " " b;
fis	— — eis	" eis " " " " " cis.

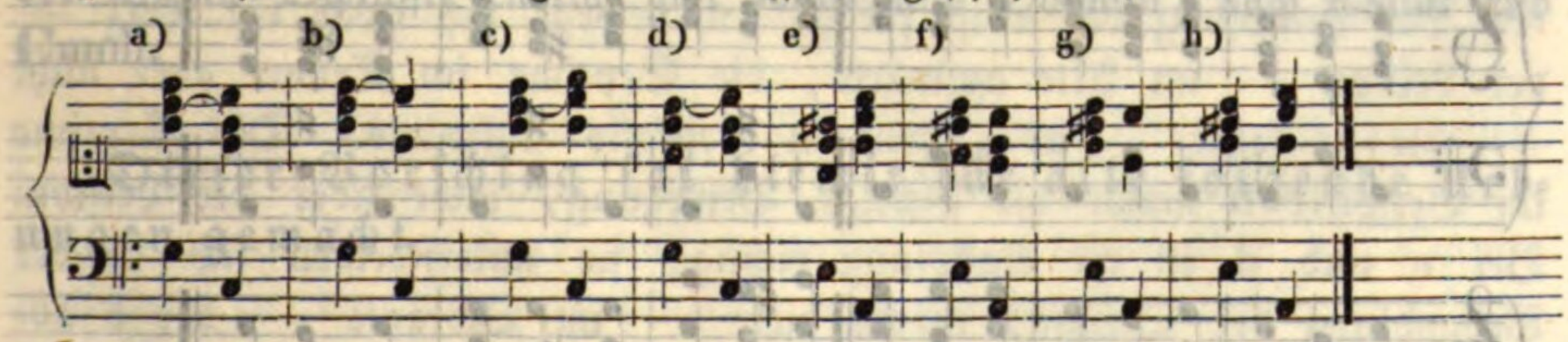
Oder dieses Verfahren in Noten dargestellt:



Ist dem Schüler der **Schluß-Akkord gegeben** und er soll dazu den Akkord, wohin er leitet — d. i. den Grund-Akkord — aufsuchen, so ist das Verfahren umgekehrt. Er hat nur nach der **großen** Terz des **gegebenen** Akkordes zu sehen und diese als Leitton für die Tonica (um einen großen halben Ton aufwärts) anzunehmen. So leitet z. B. der Schluß-Akkord

G mittels der großen Terz h in's **C**;
D " " " — " fis " **G**;
A " " " " cis " **D**;
E " " " " gis " **A**;
F " " " " a " **B**;
B " " " " d " **Es** u. s. w.

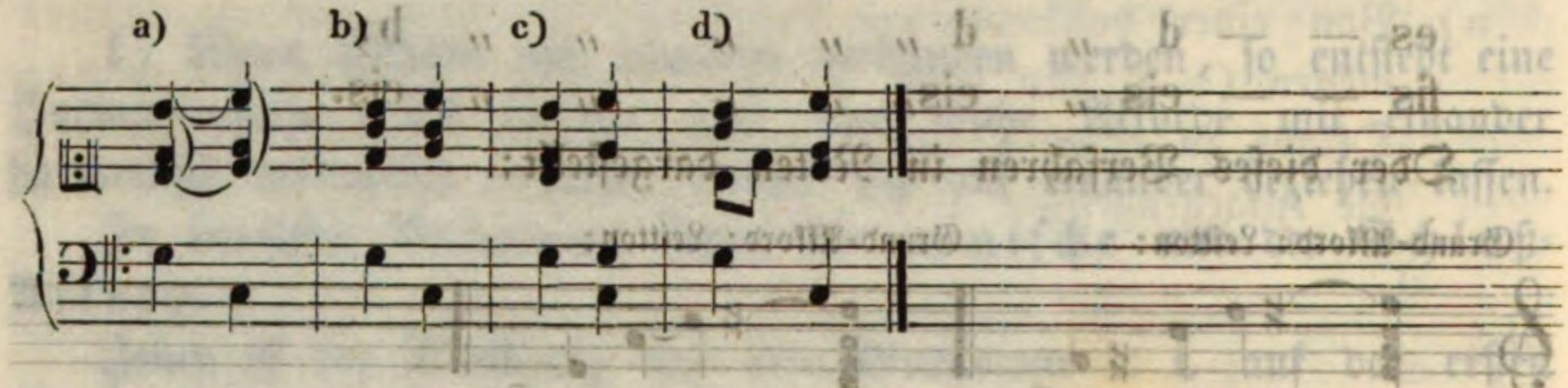
2) Der Leitton (das subsemitonium modi) erregt das Verlangen nach der Tonica und muß darum in diese — also um einen halben Ton aufwärts schreiten. Oder, wie man sich noch auszudrücken pflegt: Der Leitton muß in die Tonica aufgelöst werden. Man sehe, ob dieses in jedem der folgenden Beispiele geschehen ist:



Bei a ist der Leitton (h) im Alte und schreitet nicht aufwärts in's c; sondern abwärts in's g; dieses ist falsch. Bei b aber schreitet der Alt h als Leitton aufwärts und es vereinigen sich im c Alt und Diskant. Will man das nicht, so wähle man die Auflösung des Bei-

spieles e, wo der Diskant aufwärts geht und dem Leittone ausweicht. Bei d ist der Leitton im Diskante und ist richtig aufgelöst. Die Auflösungen bei e und f sind falsch, die bei g und h aber richtig.

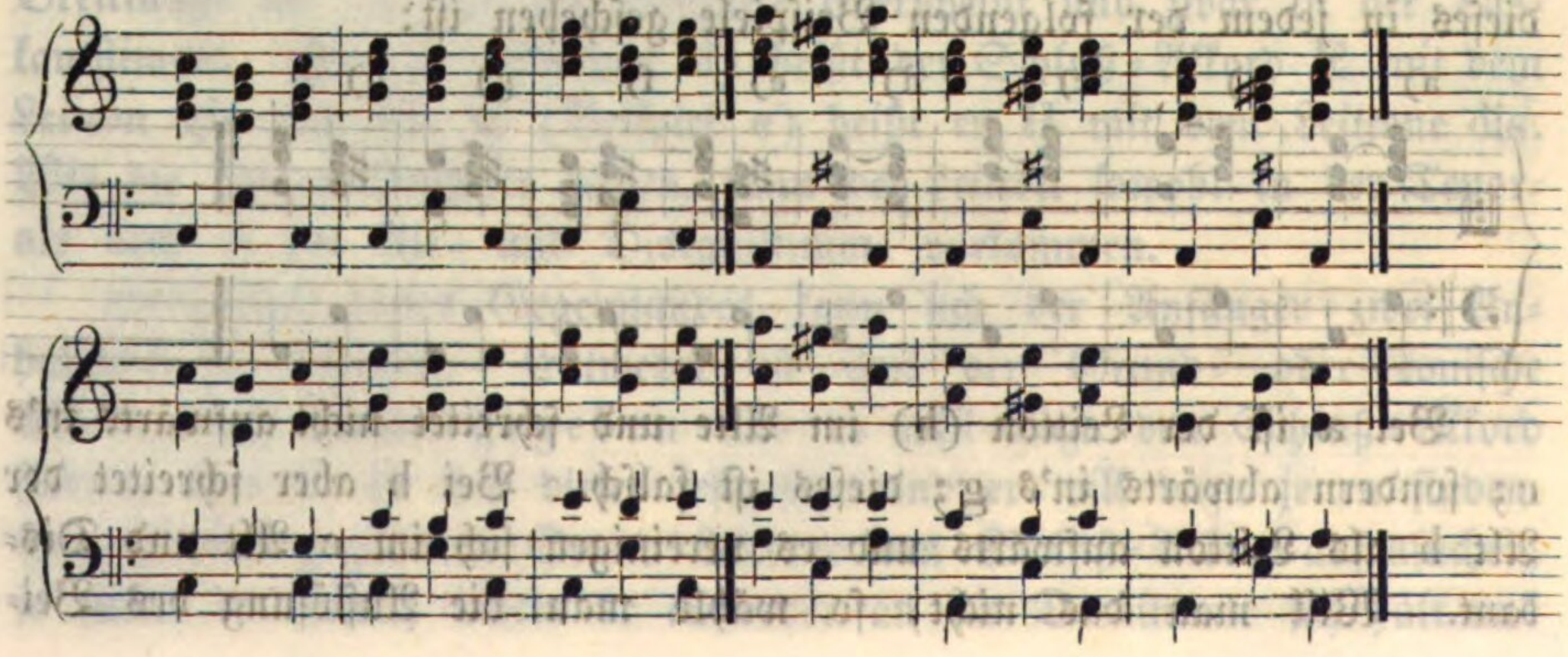
Der Leitton darf nicht verdoppelt werden; denn es würden, da er aufwärts aufgelöset werden soll, durch seine Verdoppelung Oktaven entstehen. Z. B.



Bei a ist der Leitton doppelt im Tenore und Diskante; er wird auch doppelt aufgelöset und es entstehen eben dadurch zwischen dem Tenore und Diskante Oktaven. Bei b ist dieser Fehler vermieden. Bei c ist der Leitton ebenfalls doppelt und es entstehen zwar keine Oktavenfortschreitungen, aber der untere Leitton im Tenore schreitet nach g abwärts, welches ebenfalls falsch ist. Bei d endlich bewegt sich zwar der Tenor vor der Auflösung in die Quinte aufwärts, aber es wird der Fehler dadurch nicht vermieden, indem das Tenor-h — weil kein Harmonienwechsel Statt findet, — im Gehöre fortklingt.

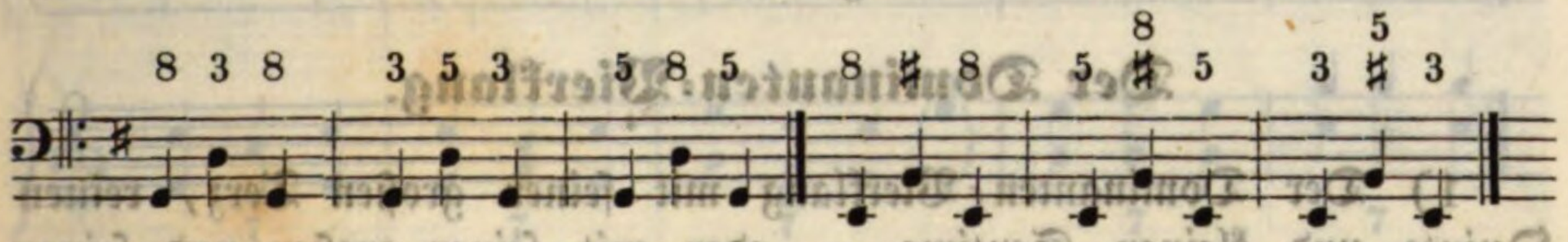
3) Der Schluß-Akkord muß für die Dur- so auch für die Moll-Tonarten mit der großen Terz genommen werden, weil nur diese wirklicher Leitton ist. Die nachfolgenden Beispiele zeigen dieses.

4) Grund- und Schluß-Akkorde können sowohl in jeder Stimmenlage, als auch in der engen und in der getheilten Harmonie mit einander verbunden werden. Z. B.



Anmerkung über das praktische Verfahren.

1) Der Schüler ist in der Verbindung und im Spielen der Grund- und Schluß-Akkorde fleißig zu üben. — Wie oben unter Nro. 4 die bezeichneten Akkorde aus **C**dur und **A**moll in den drei Stimmlagen und in enger und getheilter Spielweise aufgestellt sind, so soll sich der Schüler dieselben aus allen **Dur**- und **Moll**-Tonarten selbst aufschreiben und sie spielen. Es ist übrigens nicht nothwendig, daß er die Stimmen aus allen Tönen in Noten aufsetze, sondern er kann für die meisten Tonarten nur den Grundbaß schreiben und diesen partituriren. Z. B.



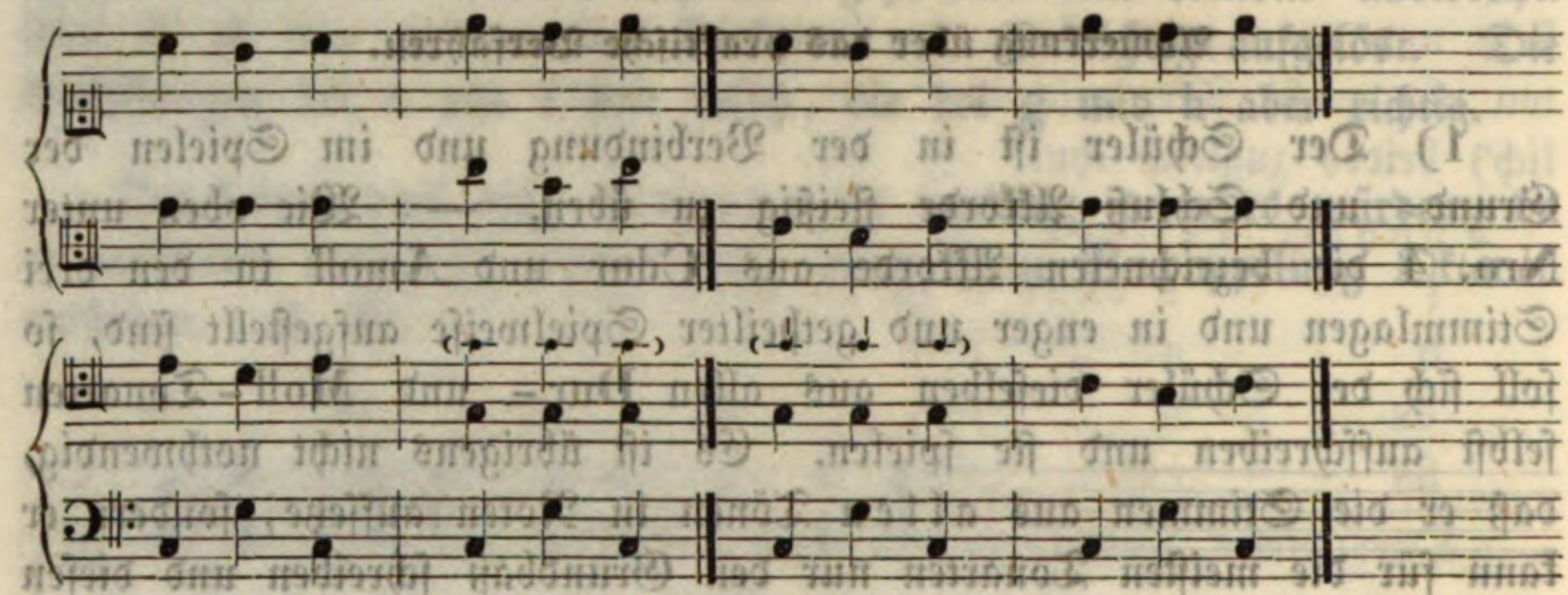
Hier soll aber 8 nicht nur den Dreiklang überhaupt, sondern diesen in der Oktavlage, so wie 3 den Dreiklang in der Terz- und 5 den Dreiklang in der Quintlage anzeigen.

Will man aber Schreibereien vermieden wissen, so braucht man nur z. B. obige oder eine ähnliche Baßstimme in den verschiedenen Schlüsseln unter geeigneten Versetzungszeichen lesen zu lassen, und es ist dann für die meisten Tonarten gesorgt. Obige Zeile z. B. im Alt-Schlüssel mit einem Bee gedacht, gibt die Tonart **F**dur und **D**-moll; dieselbe im Alt-Schlüssel mit sechs Kreuzen gibt **F**isdur und **D**ismoll; dieselbe im Tenor-Schlüssel mit zwei Kreuzen gibt **D**dur und **H**moll, mit fünf Bee **D**esdur und **B**emoll; den Diskant-Schlüssel angenommen hat man **C**dur und **A**moll oder **C**isdur und **A**ismoll; der Violin-Schlüssel endlich gibt **E**dur und **C**ismoll, auch **E**sdur und **C**moll.

Dieser Vorschlag sei hiemit für alle folgende Uebungen gemacht.

2) Eine andere gute Uebung möchte etwa darin bestehen, daß man manchmal von einzelnen Tonarten die vorkommenden Akkorde in die vier Singschlüssel bringen läßt. Z. B. die oben Nro. 4 aufgestellten Grund- und Schluß-Akkorde:

Enge Lage: Getheilte Lage:



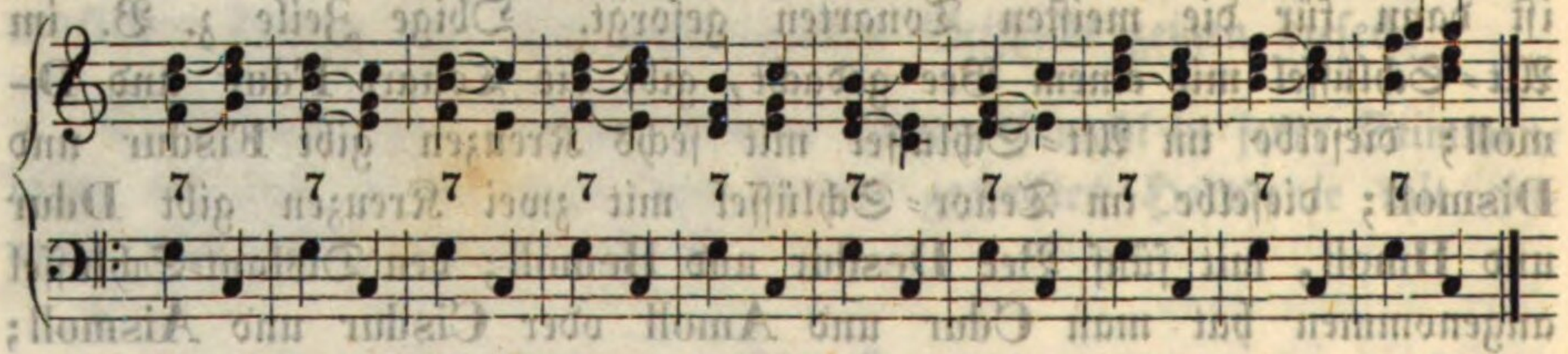
§. 23.

Der Dominanten-Vierklang.

1) Der Dominanten-Vierklang mit seiner großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime — oder mit seiner großen und seinen zwei kleinen Terzen (§. 11.) hat seinen Sitz auf der fünften Stufe und er ist ebenfalls Schluß-Akkord.

Seine Auflösung als solcher ist folgende: Die große Terz ist Leitton und schreitet aufwärts in die Tonica, die Septime schreitet abwärts und die Quinte entweder auf- oder abwärts; wird anstatt der Quinte die Oktave genommen, so bleibt diese liegen. Man beurtheile hiernach die folgenden Auflösungen:

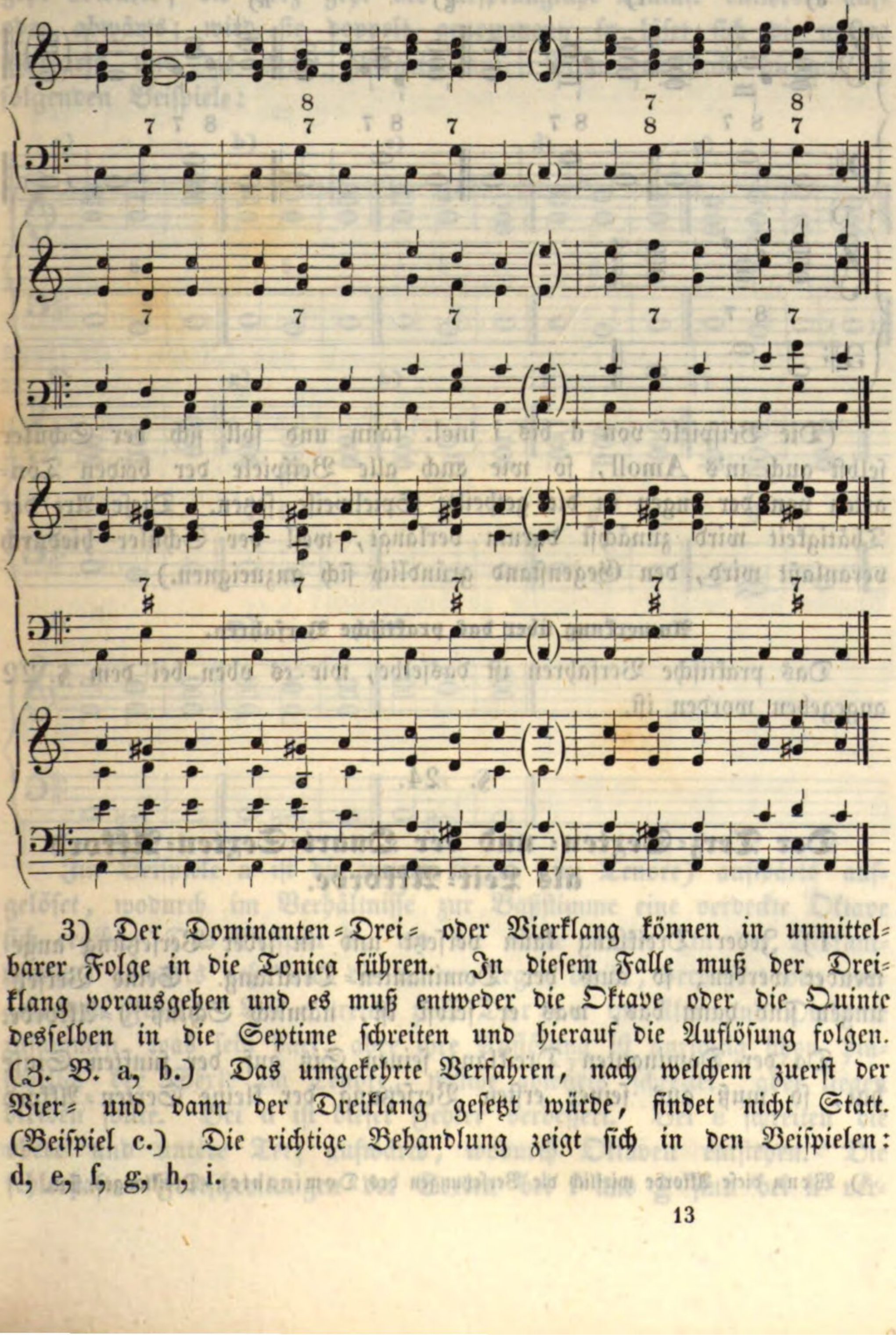
a) b) c) d) e) f) g) h) i) k)



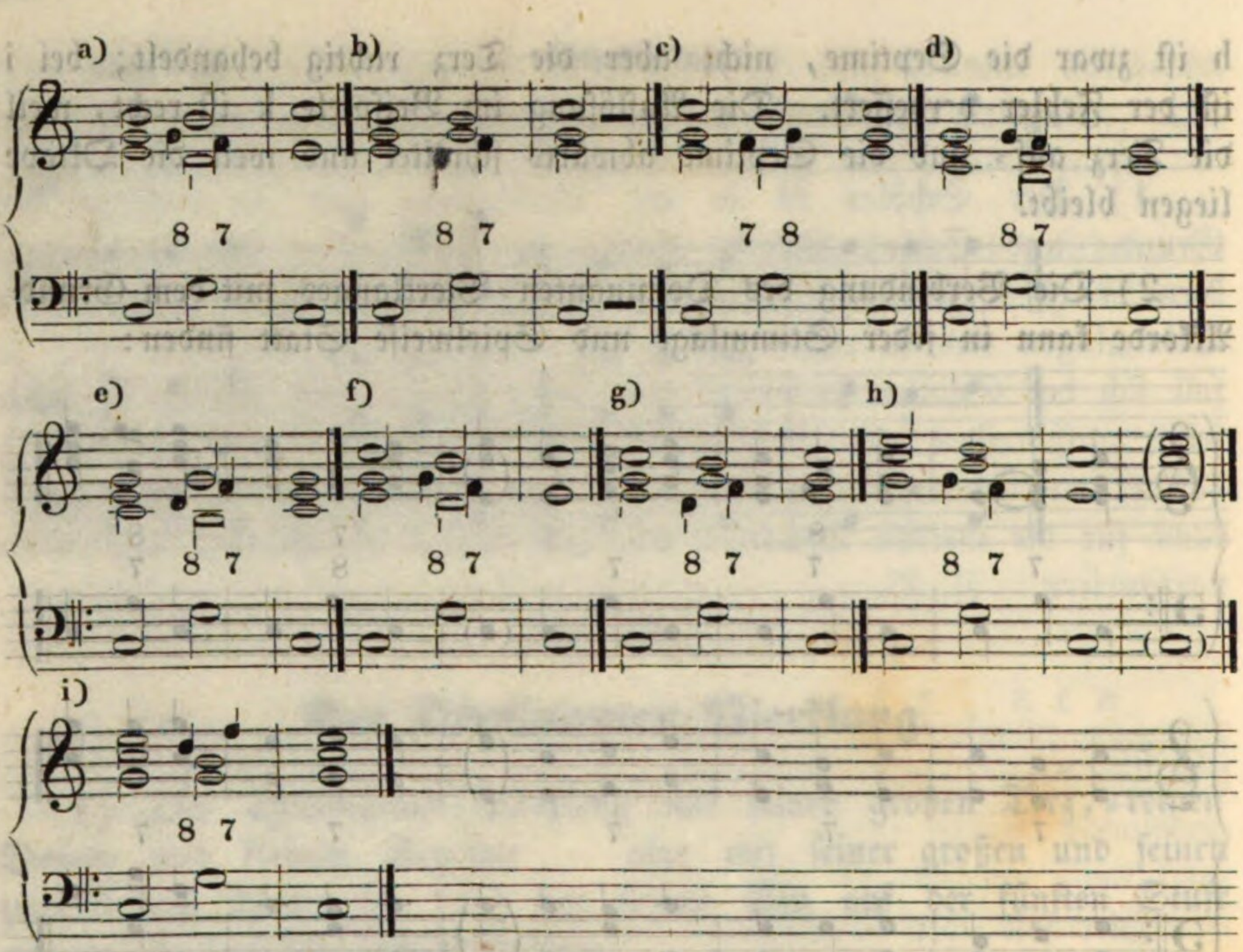
Die Auflösung bei a ist falsch; es bewegt sich zwar die Terz — der Leitton — im Alte aufwärts, die Septime im Tenore aber nicht — wie sie sollte — ab-, sondern ebenfalls aufwärts. Die Septime im Beispiele b macht die richtige Bewegung, nicht aber der Leitton. Bei c und d ist die Auflösung richtig; sie unterscheiden sich in der Behandlung der Quinte, indem diese — im Diskante — bei c ab- und bei d (was, wie gesagt, oft gleichviel ist) aufwärts schreitet. Im Beispiele e macht die Septime eine fehlerhafte Fortschreitung, welche in den Beispielen f und g verbessert ist. Der Unterschied liegt bei diesen beiden Beispielen wieder in der Behandlung der Quinte. Bei

h ist zwar die Septime, nicht aber die Terz richtig behandelt; bei i ist der Fehler verbessert. Die Auflösung im Beispiele k ist recht, weil die Terz auf- und die Septime abwärts schreitet und weil die Oktave liegen bleibt.

2) Die Verbindung des Dominanten-Vierklanges mit dem Grund-Akkorde kann in jeder Stimmlage und Spielweise Statt finden:



3) Der Dominanten-Drei- oder Vierklang können in unmittelbarer Folge in die Tonica führen. In diesem Falle muß der Dreiklang vorausgehen und es muß entweder die Oktave oder die Quinte desselben in die Septime schreiten und hierauf die Auflösung folgen. (Z. B. a, b.) Das umgekehrte Verfahren, nach welchem zuerst der Vier- und dann der Dreiklang gesetzt würde, findet nicht Statt. (Beispiel c.) Die richtige Behandlung zeigt sich in den Beispielen: d, e, f, g, h, i.



(Die Beispiele von d bis i incl. kann und soll sich der Schüler selbst auch in's Amoll, so wie auch alle Beispiele der beiden Tonarten von der engen in die getheilte Spielweise setzen. Diese Art der Thätigkeit wird zunächst darum verlangt, weil der Schüler hiedurch veranlaßt wird, den Gegenstand gründlich sich anzueignen.)

Anmerkung über das praktische Verfahren.

Das praktische Verfahren ist dasselbe, wie es oben bei dem §. 22 angegeben worden ist.

§. 24.

Der Terz-Sexten- und der Quart-Sexten-Akkord als Leit-Akkorde.

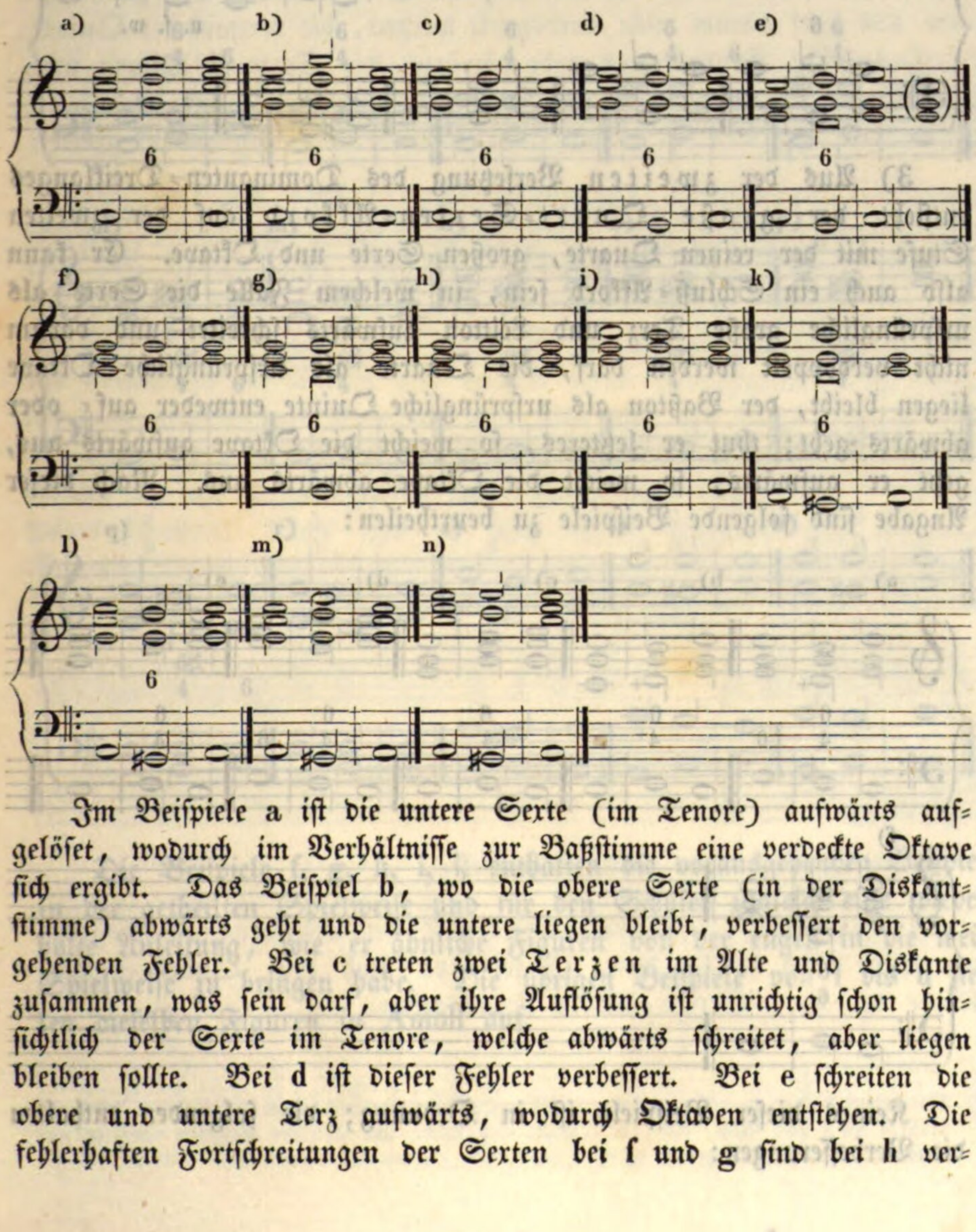
1) Jeder Dreiklang kann versetzt und in jeder Versetzung angewendet werden; so auch der Dominanten-Dreiklang. Seine Versetzungen sind dann das, was er selbst ist, nämlich Schluß*)-Akkorde.

Da der Dominanten-Dreiklang seinen Sitz auf der fünften Stufe hat, so muß aus seiner ersten Versetzung der kleine Sexten-Akkord

*) Wenn diese Akkorde wirklich die Versetzungen des Dominanten-Dreiklanges sind.

auf der siebenten Stufe sich entwickeln und es muß dieser ebenfalls Schluß-Akkord sein. Als solcher erhält er keine Oktave und wird auf folgende Art behandelt und aufgelöst.

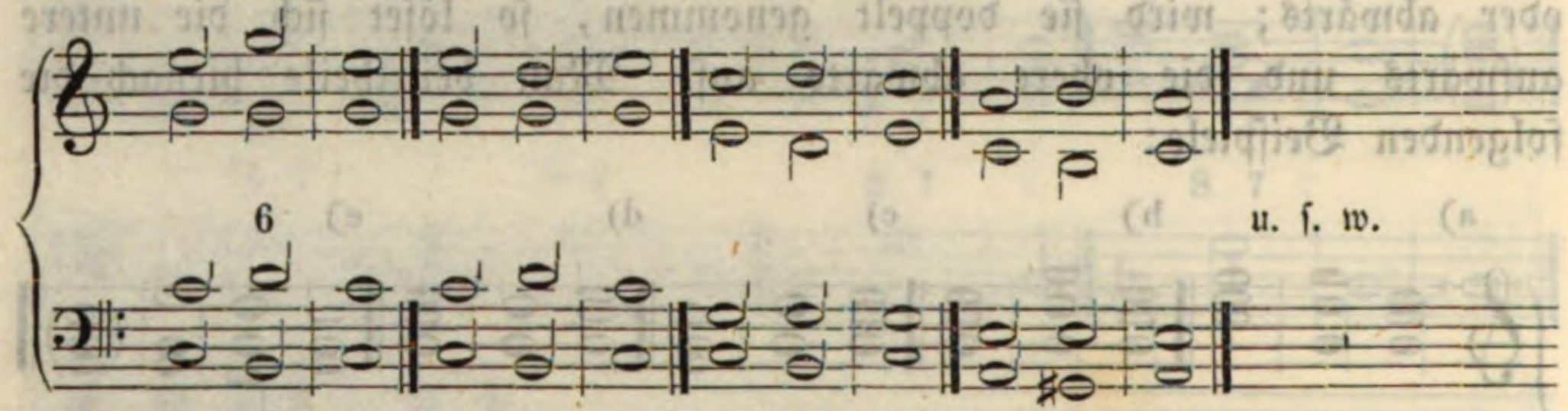
Der Baßton ist die ursprüngliche Terz — also der Leitton — und schreitet aufwärts; die Sexte als ursprüngliche Oktave bleibt liegen; ist sie doppelt, so bleibt die untere Sexte liegen und die obere geht abwärts; die Terz geht als ursprüngliche Quinte entweder auf- oder abwärts; wird sie doppelt genommen, so löset sich die untere aufwärts und die obere abwärts auf. Man beurtheile hienach die folgenden Beispiele:



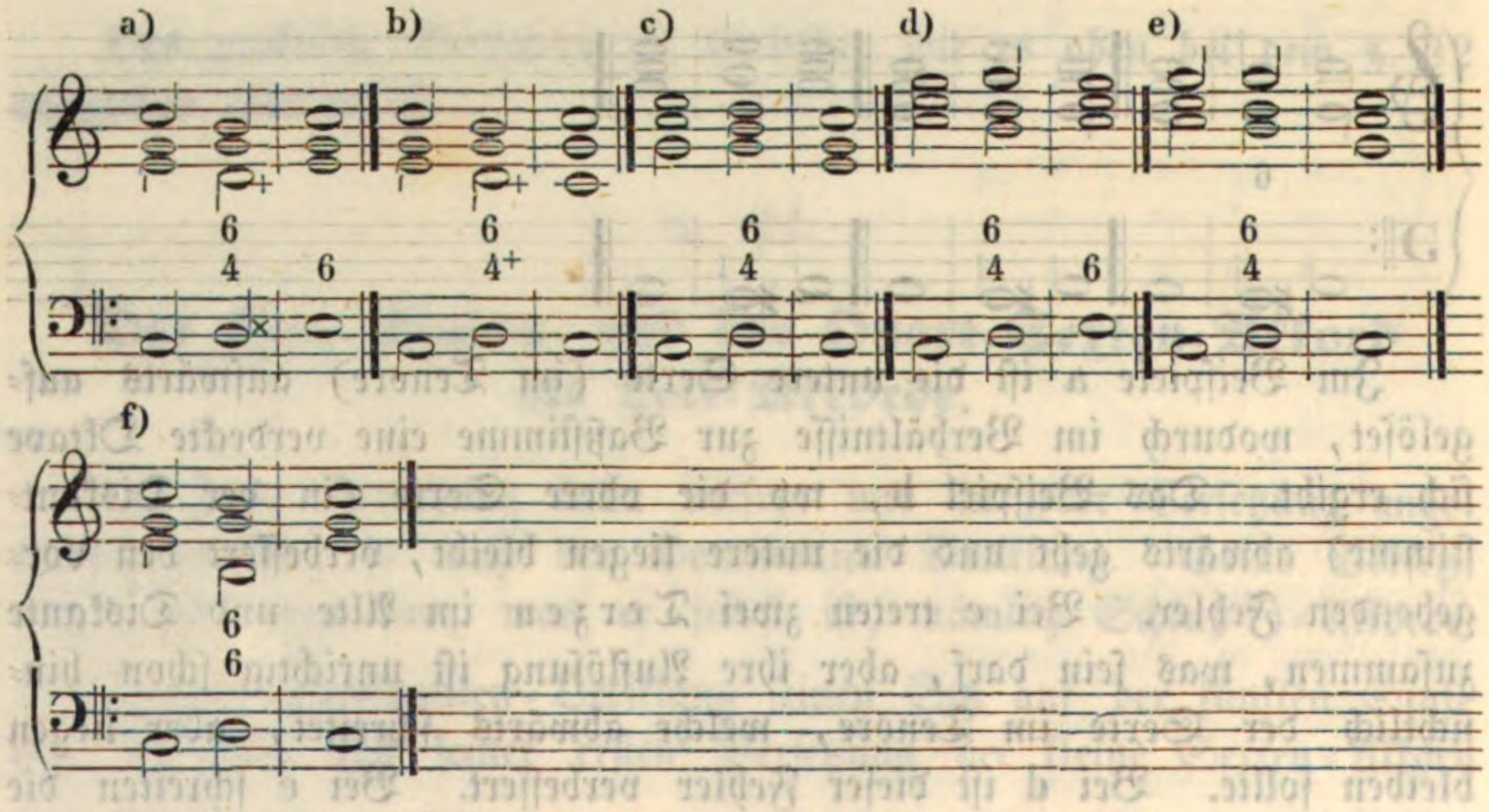
Im Beispiele a ist die untere Sexte (im Tenore) aufwärts aufgelöset, wodurch im Verhältnisse zur Baßstimme eine verdeckte Oktave sich ergibt. Das Beispiel b, wo die obere Sexte (in der Diskantstimme) abwärts geht und die untere liegen bleibt, verbessert den vorgehenden Fehler. Bei c treten zwei Terzen im Alte und Diskante zusammen, was sein darf, aber ihre Auflösung ist unrichtig schon hinsichtlich der Sexte im Tenore, welche abwärts schreitet, aber liegen bleiben sollte. Bei d ist dieser Fehler verbessert. Bei e schreiten die obere und untere Terz aufwärts, wodurch Oktaven entstehen. Die fehlerhaften Fortschreitungen der Sexten bei f und g sind bei h ver-

bessert. Das Beispiel i zeigt, daß zum Sexten-Akkorde, wenn er Schluß-Akkord ist, keine Oktave genommen werden darf. Die Beispiele k, l, m und n behandeln dieselbe Aufgabe in Amoll richtig.

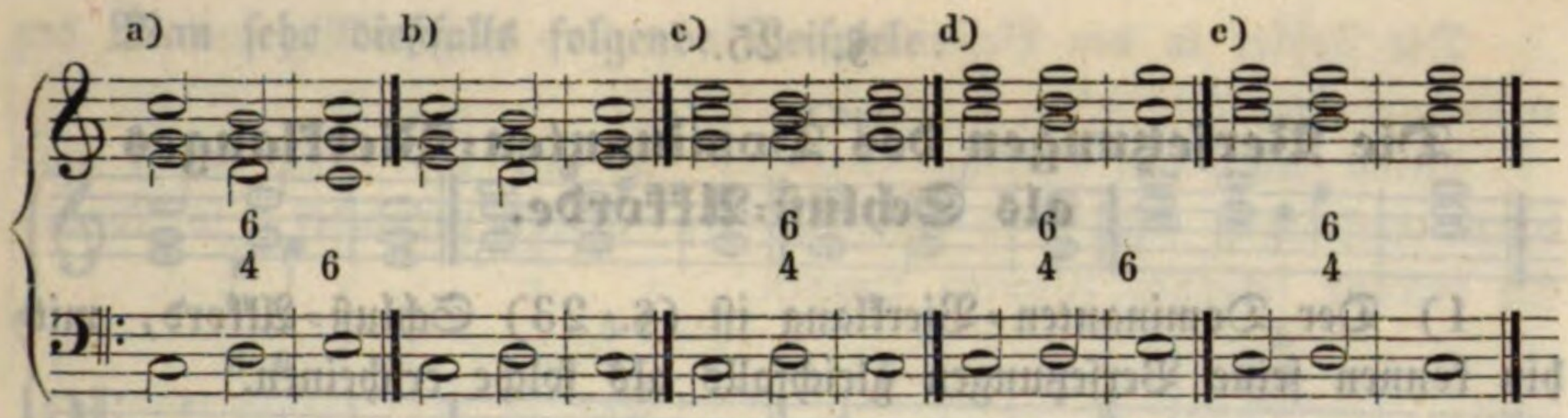
2) Die getheilte Spielweise ergibt sich leicht; man braucht nur, wie in allen ähnlichen Fällen, die Mittelstimme der rechten Hand um eine Oktave abwärts zu setzen, d. i. sie zur Tenorstimme zu machen. Z. B.



3) Aus der zweiten Versetzung des Dominanten-Dreiklanges entsteht der große Quart-Sexten-Akkord auf der zweiten Stufe mit der reinen Quarte, großen Sexte und Oktave. Er kann also auch ein Schluß-Akkord sein, in welchem Falle die Sexte als ursprüngliche große Terz und Leitton aufwärts schreitet und darum nicht verdoppelt werden darf, die Quarte als ursprüngliche Oktave liegen bleibt, der Baßton als ursprüngliche Quinte entweder auf- oder abwärts geht; thut er letzteres, so weicht die Oktave aufwärts aus, geht er aufwärts, so weicht die Oktave abwärts aus. Nach dieser Angabe sind folgende Beispiele zu beurtheilen:



Keines dieser Beispiele ist in Ordnung; die folgenden enthalten die Verbesserungen:



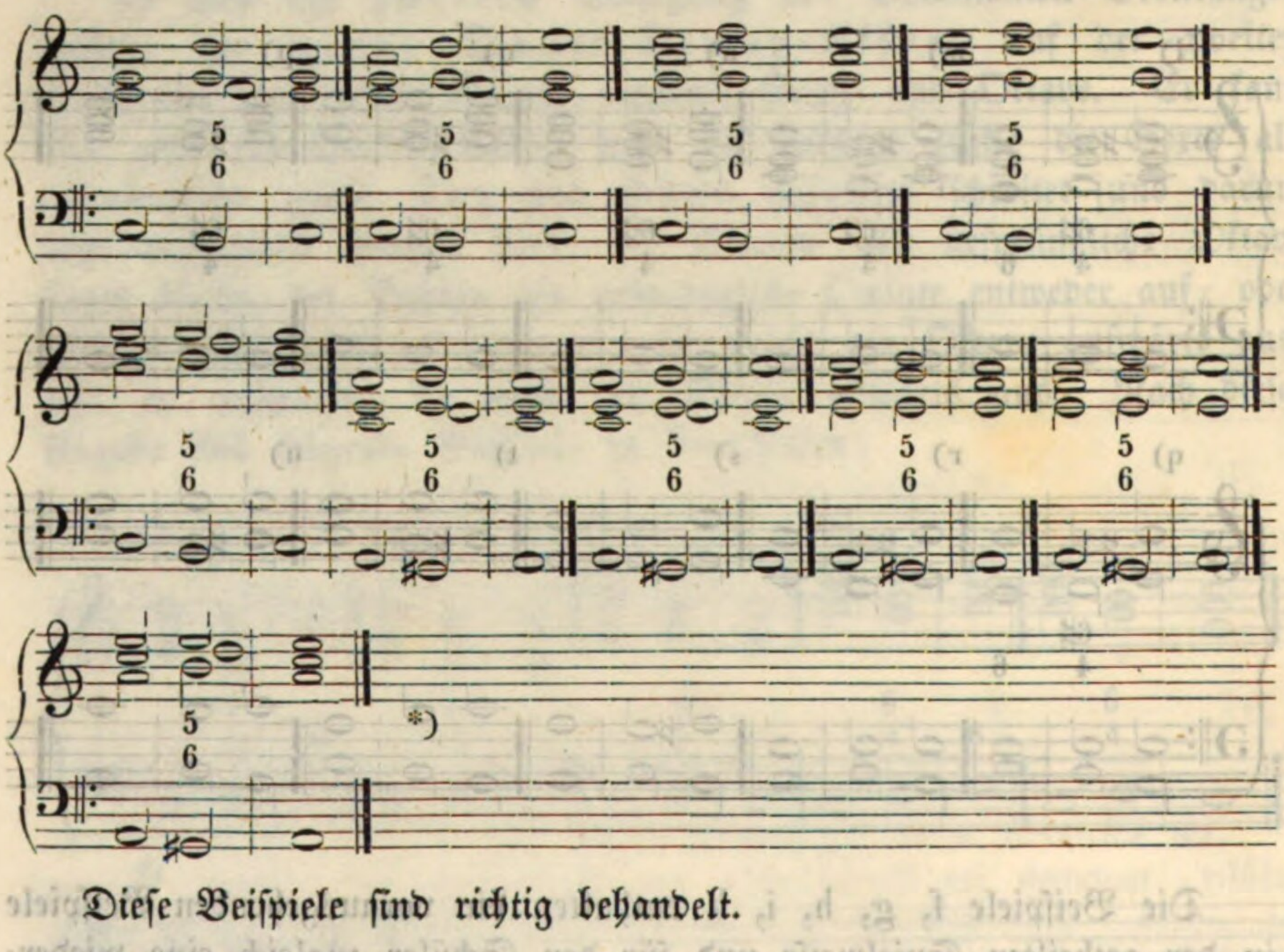
Die Beiſpiele f, g, h, i, k enthalten die vorausgehenden Beiſpiele in der getheilten Spielweiſe und für den Schüler zugleich eine wiederholte Anleitung, wie er ähnliche Figuren von der engen in die weite Spielweiſe zu bringen habe. Die übrigen Beiſpiele von l bis u ſtellen dieſelben Figuren in Amoll auf.

§. 25.

Die Versetzungen des Dominanten-Vierklanges als Schluß-Akkorde.

1) Der Dominanten-Vierklang ist (§. 23) Schluß-Akkord, mithin können seine Versetzungen gleichfalls als solche erscheinen.

Aus der erſten Versetzung des Dominanten-Vierklanges entsteht der kleine Quint-Sexten-Akkord auf der siebenten Stufe. Dieser wird als Schluß-Akkord gerade so behandelt, wie der Vierklang selbst: Der Baßton ist ursprüngliche Terz und Leitton, geht aufwärts und darf darum nicht verdoppelt werden, die verminderte Quinte ist ursprüngliche Septime und geht abwärts, die Sexte ist Oktave und bleibt liegen und die kleine Terz ist ursprüngliche Quinte und kann auf-, auch abwärts schreiten. Man sehe hierüber folgende Beispiele:



Diese Beispiele sind richtig behandelt.

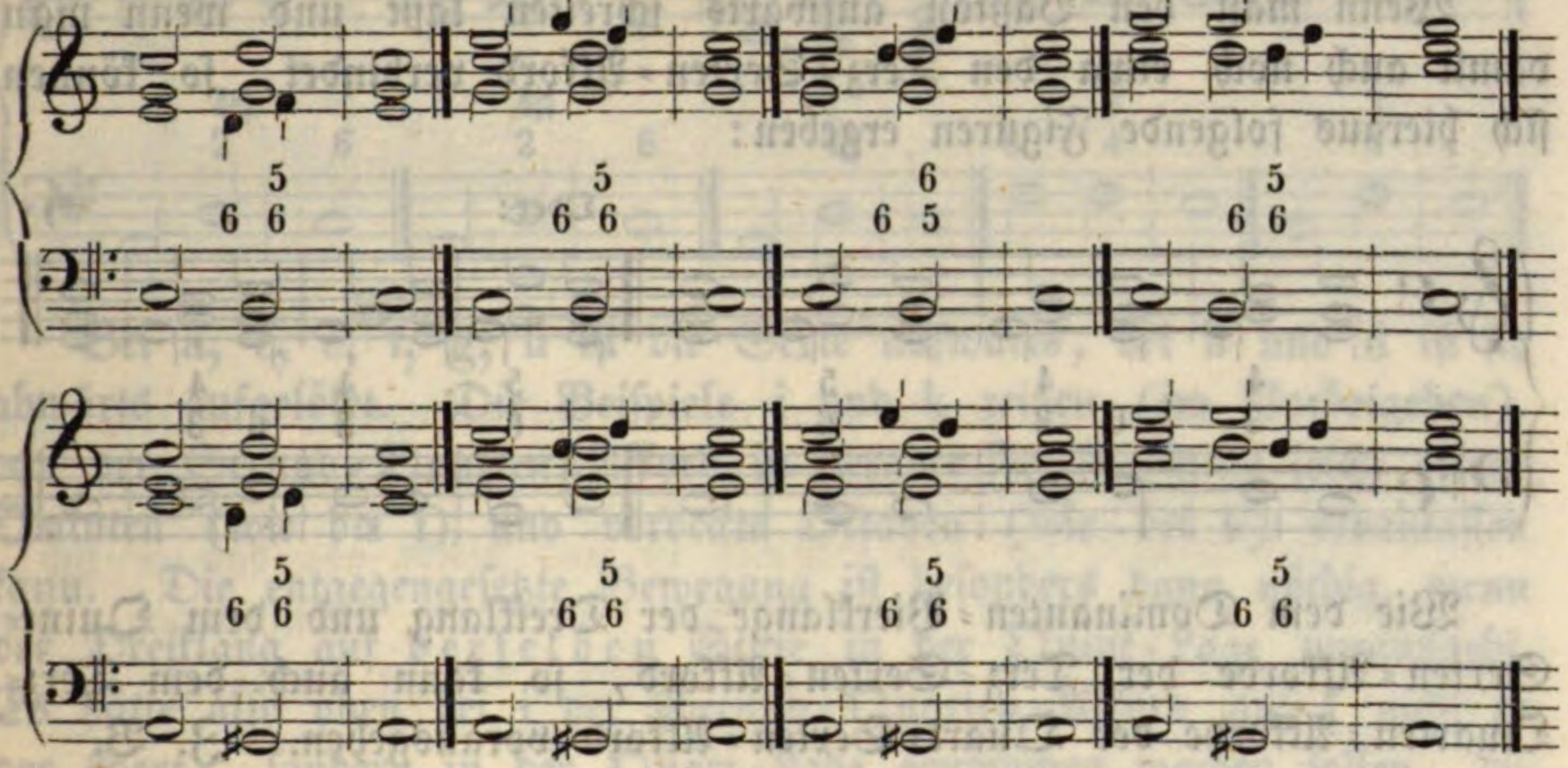
2) Wie dem Dominanten-Vierklange der Dreiklang vorausgehen kann (siehe oben §. 23 Nro. 3) so kann auch dem Quint-Sexten-Akkorde der Terz-Sexten-Akkord vorausgehen.

---

*) Wenn auch fürder in dieser unserer Anleitung nicht wiederholt dazu aufgefordert wird, so versteht sich's von selbst, daß der Schüler sich solche und ähnliche Beispiele auch in getheilte Spielweise umsetze.

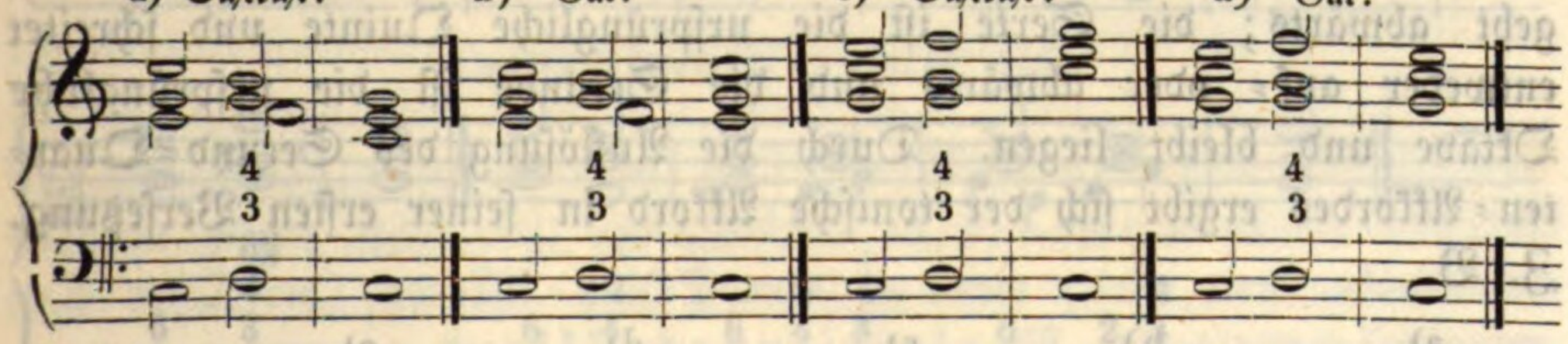
Man sehe dießfalls folgende Beispiele:

Oder:

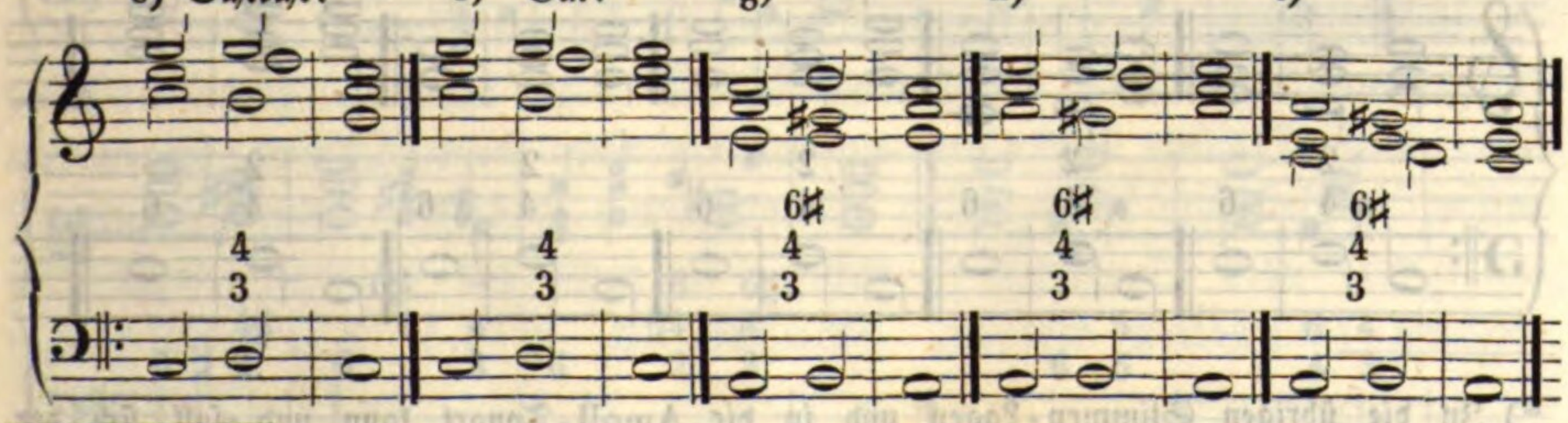


3) Aus der zweiten Versetzung des Dominanten=Vierklanges entsteht der Terz=Quart=Sexten=Akkord auf der zweiten Stufe mit der kleinen Terz, reinen Quarte und großen Sexte. Wird er als Schluß=Akkord gebraucht, so ist seine Auflösung dieselbe, wie die des Vierklanges. Die große Sexte ist die ursprüngliche Terz, schreitet als Leitton in die Tonica und erleidet keine Verdoppelung; die kleine Terz ist ursprüngliche Septime und löset sich als solche abwärts auf; die Quarte *) ist ursprüngliche Oktave und bleibt liegen; der Baßton endlich ist die ursprüngliche Quinte und kann sowohl ab=, als auf=wärts schreiten. Man sehe ob nach diesen Angaben alle folgenden Beispiele richtig sind:

a) Schlecht: b) Gut: c) Schlecht: d) Gut:



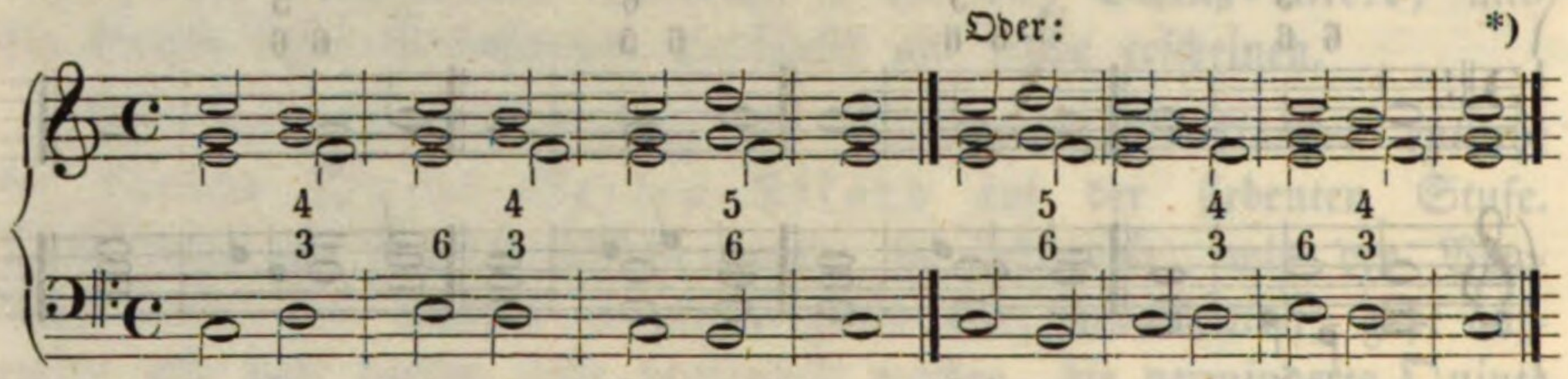
e) Schlecht: f) Gut: g) h) i)



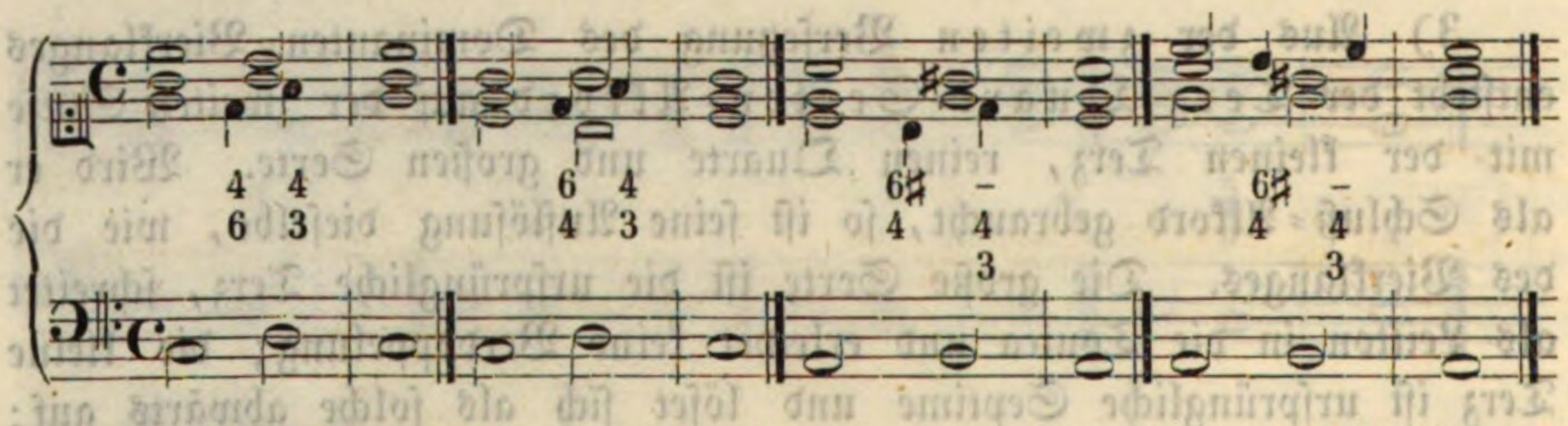
*) Die Quarte muß vorbereitet werden, was später gesagt werden wird.

Die Fehler in den Beispielen a, c, e sind augenfällig und in den nebenstehenden Beispielen b, d, f verbessert.

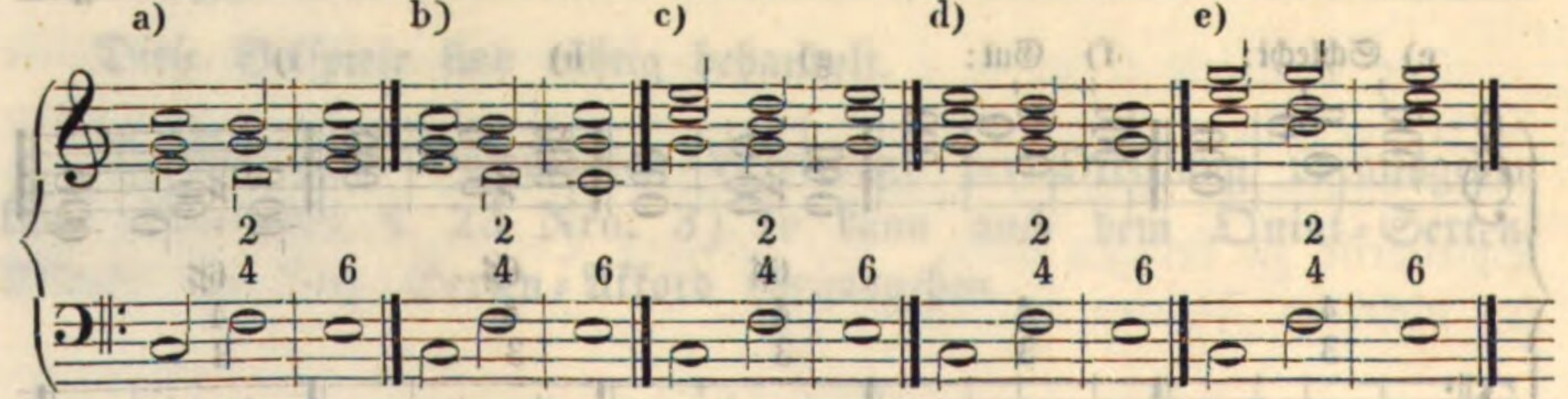
Wenn man den Baßton aufwärts schreiten läßt und wenn man damit auch noch etwa den Terz=Sexten=Akkord verbindet, so können sich hieraus folgende Figuren ergeben:



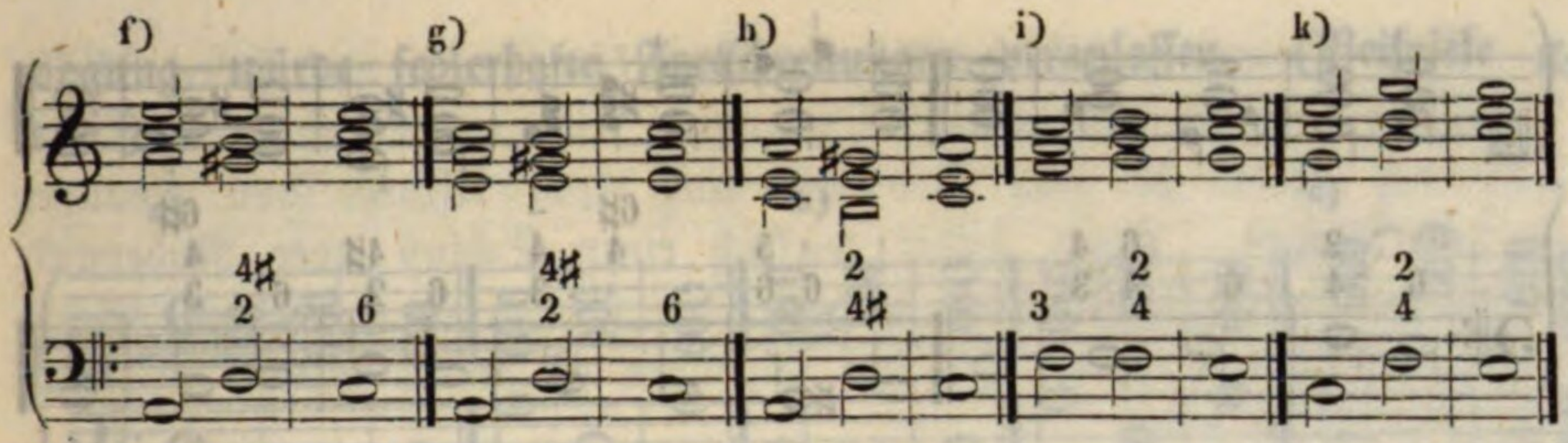
Wie dem Dominanten=Vierklange der Dreiklang und dem Quint=Sexten=Akkorde der Terz=Sexten=Akkord, so kann auch dem Terz=Quarten=Akkorde der Quart=Sexten=Akkord vorausgehen. Z. B.



4) Aus der dritten Versetzung des Dominanten=Vierklanges entsteht der große Secund=Quarten=Akkord auf der vierten Stufe. Er erleidet als Schluß=Akkord dieselbe Auflösung, wie der Vierklang. Die große Quarte ist die ursprüngliche Terz und geht als Leitton aufwärts; der Baßton ist die ursprüngliche Septime und geht abwärts; die Sexte ist die ursprüngliche Quinte und schreitet entweder auf= oder abwärts und die Secunde ist die ursprüngliche Oktave und bleibt liegen. Durch die Auflösung des Secund=Quarten=Akkordes ergibt sich der tonische Akkord in seiner ersten Versetzung. Z. B.

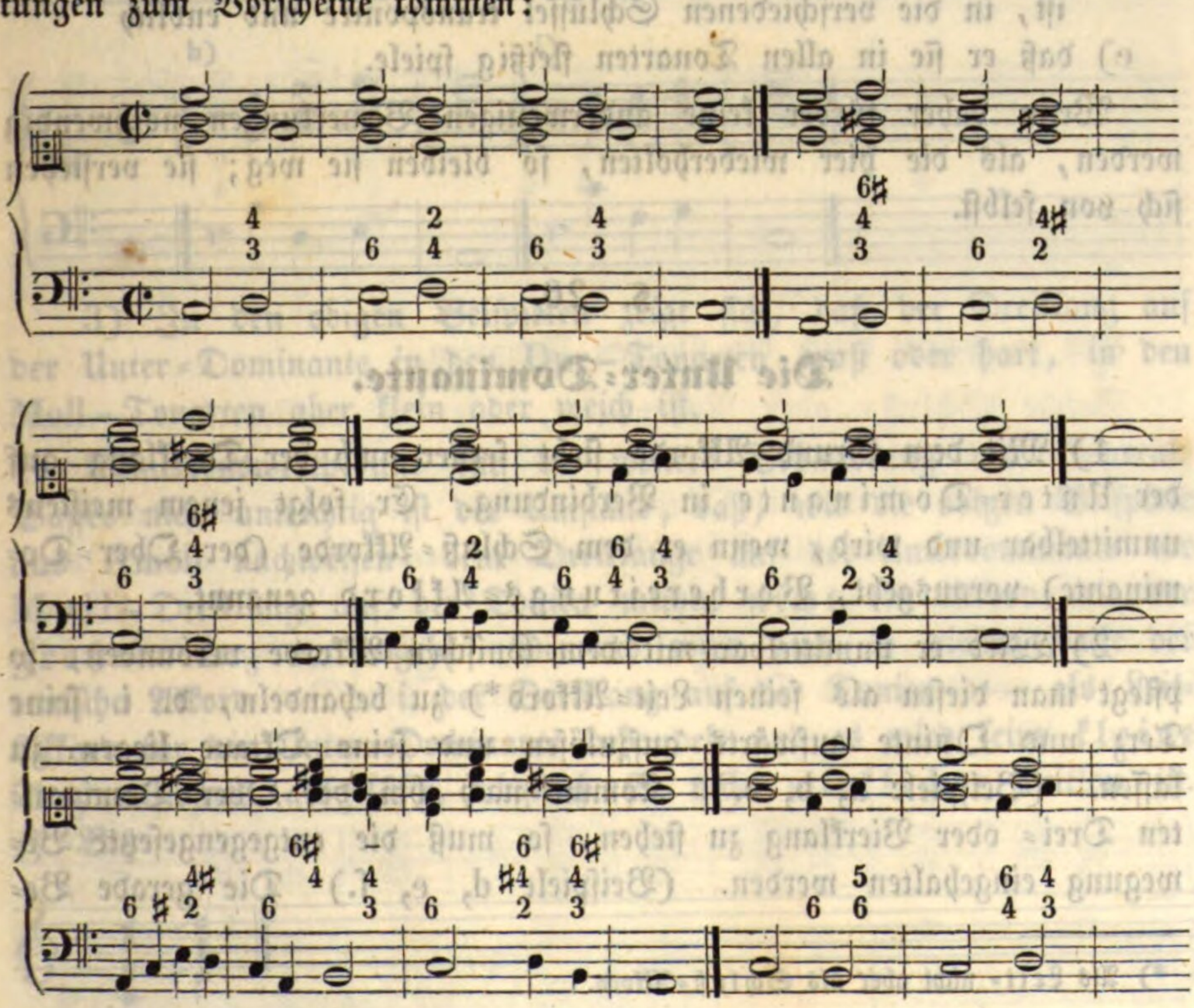


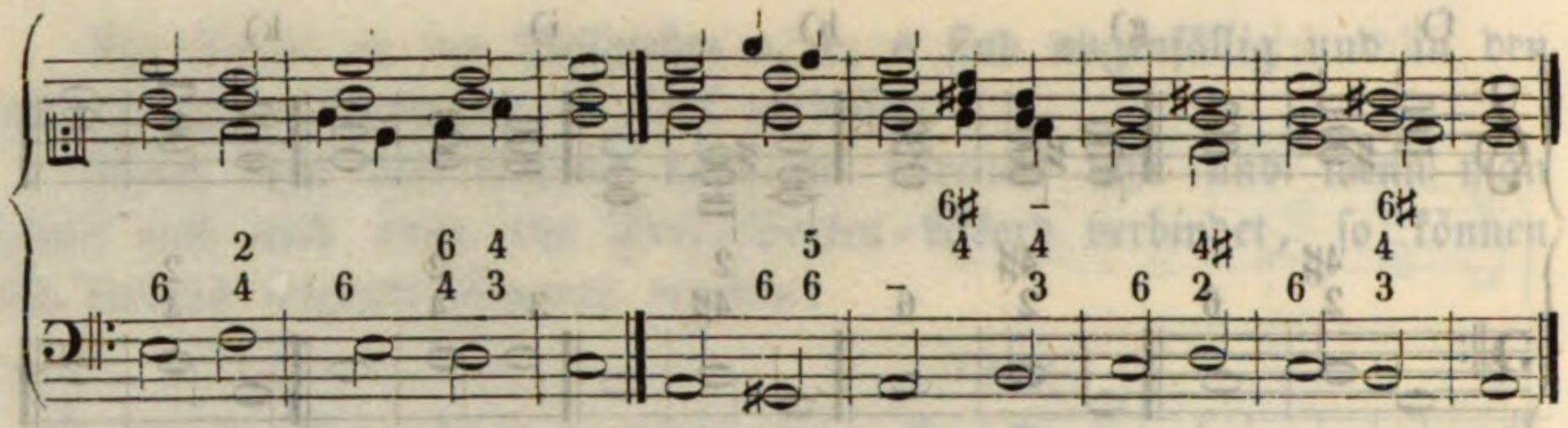
*) In die übrigen Stimmen=Lagen und in die Amoll-Tonart kann und soll sich der Schüler diese Beispiele selbst bringen.



Bei a, c, e, f, g, h ist die Sexte aufwärts, bei b und d ist sie abwärts aufgelöset. Die Beispiele i und k zeigen (im Vorbeigehen), daß der Secund-Quarten-Akkord in gerader Fortschreitung leicht offene Quinten (wie bei i) und verdeckte Oktaven (wie bei k) veranlassen kann. Die entgegengesetzte Bewegung ist besonders dann nöthig, wenn der Dreiklang auf derselben Stufe in der Quint-Lage vorausgeht. Es hätte also oben bei i der Secund-Quarten-Akkord auf f nicht in der Sext-, sondern in der Quart-Lage genommen werden sollen; die richtige Auflösung wäre von selbst erfolgt.

Wenn man alle bis hieher behandelten Schluß-Akkorde unter- und nebeneinander benützen will, so können folgende und ähnliche Fortschreitungen zum Vorscheine kommen:





Bemerkungen über die praktische Behandlung.

1) Man muß sich auch hier wieder auf diejenigen Bemerkungen berufen, welche oben am Schlusse des §. 22 gemacht worden sind.

2) Hauptaufgabe für den Schüler ist und bleibt es, daß er sich
a) die hier gegebenen Beispiele in denjenigen Stimmlagen, die übergangen worden sind, selbst aufsetze; daß er sie
b) in die getheilte Spielweise bringe; ferner, daß er
c) dieselben wenigstens in einigen Tonarten unter die vier Singschlüssel vertheile; daß er sie
d) in denjenigen Tonarten, in welchen er sie nicht in Stimmen ausgesetzet, entweder bloß in die Baß- d. i. Hauptstimme setze und diese partiturire oder wie oben (§. 22) gezeigt worden ist, in die verschiedenen Schlüssel transponire und endlich
e) daß er sie in allen Tonarten fleißig spiele.

Wenn daher fürder keine anderweitigen Bemerkungen nothwendig werden, als die hier wiederholten, so bleiben sie weg; sie verstehen sich von selbst.

§. 26.

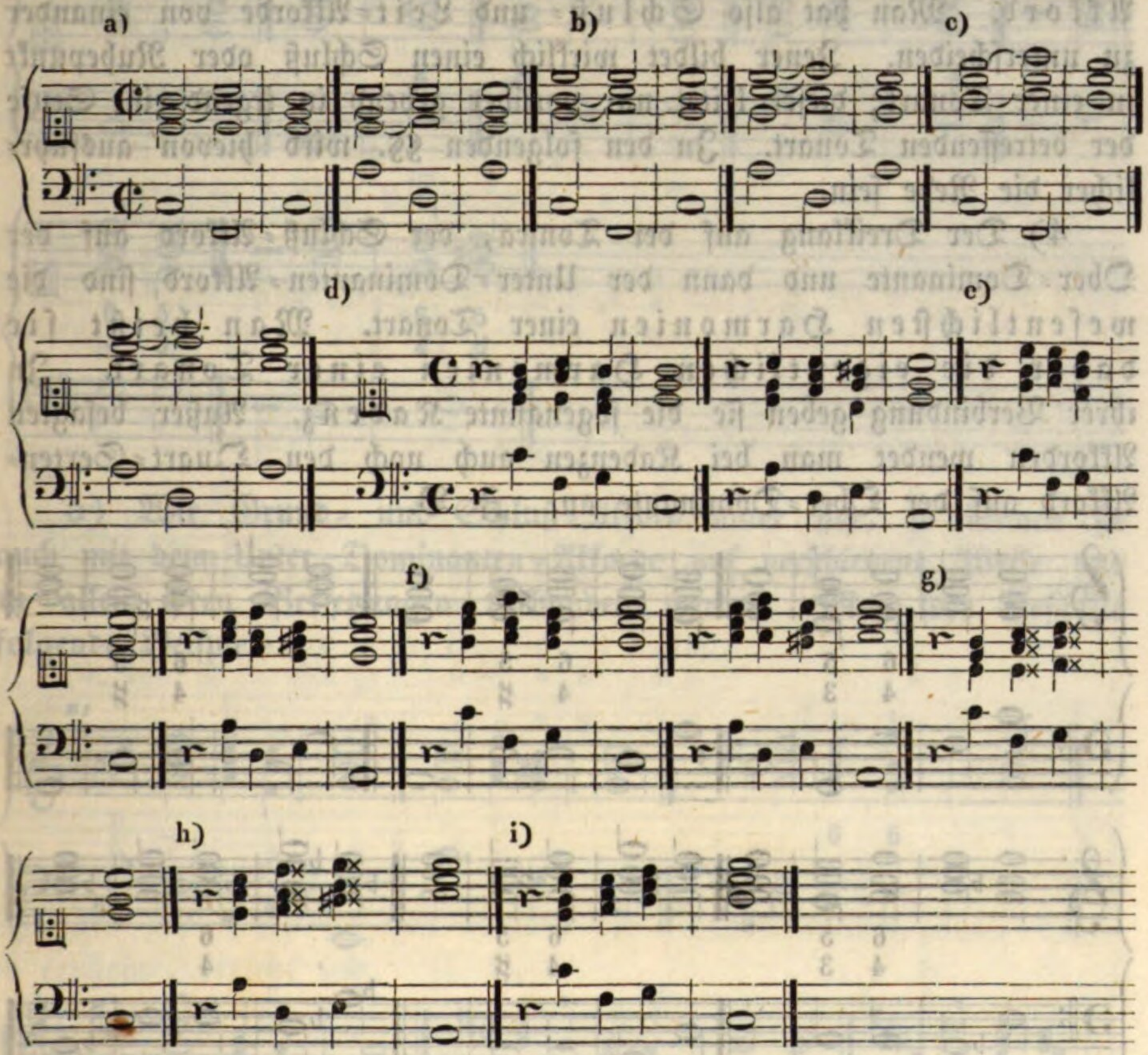
Die Unter-Dominante.

1) Mit dem Grund-Akkorde steht ferner auch der Dreiklang auf der Unter-Dominante in Verbindung. Er folgt jenem meistens unmittelbar und wird, wenn er dem Schluß-Akkorde (der Ober-Dominante) vorausgeht, Vorbereitungs-Akkord genannt.

2) Wird er unmittelbar mit dem tonischen Akkorde verbunden, so pflegt man diesen als seinen Leit-Akkord*) zu behandeln, d. i. seine Terz und Quinte aufwärts aufzulösen und seine Oktave liegen zu lassen. (Beispiele a, b, c.) Kommt nach ihm der Ober-Dominanten Drei- oder Vierklang zu stehen, so muß die entgegengesetzte Bewegung eingehalten werden. (Beispiele d, e, f.) Die gerade Be-

*) Als Leit- nicht aber als Schluß-Akkord.

wegung würde fehlerhafte Fortschreitungen veranlassen. (Beispiele g, h, i.)

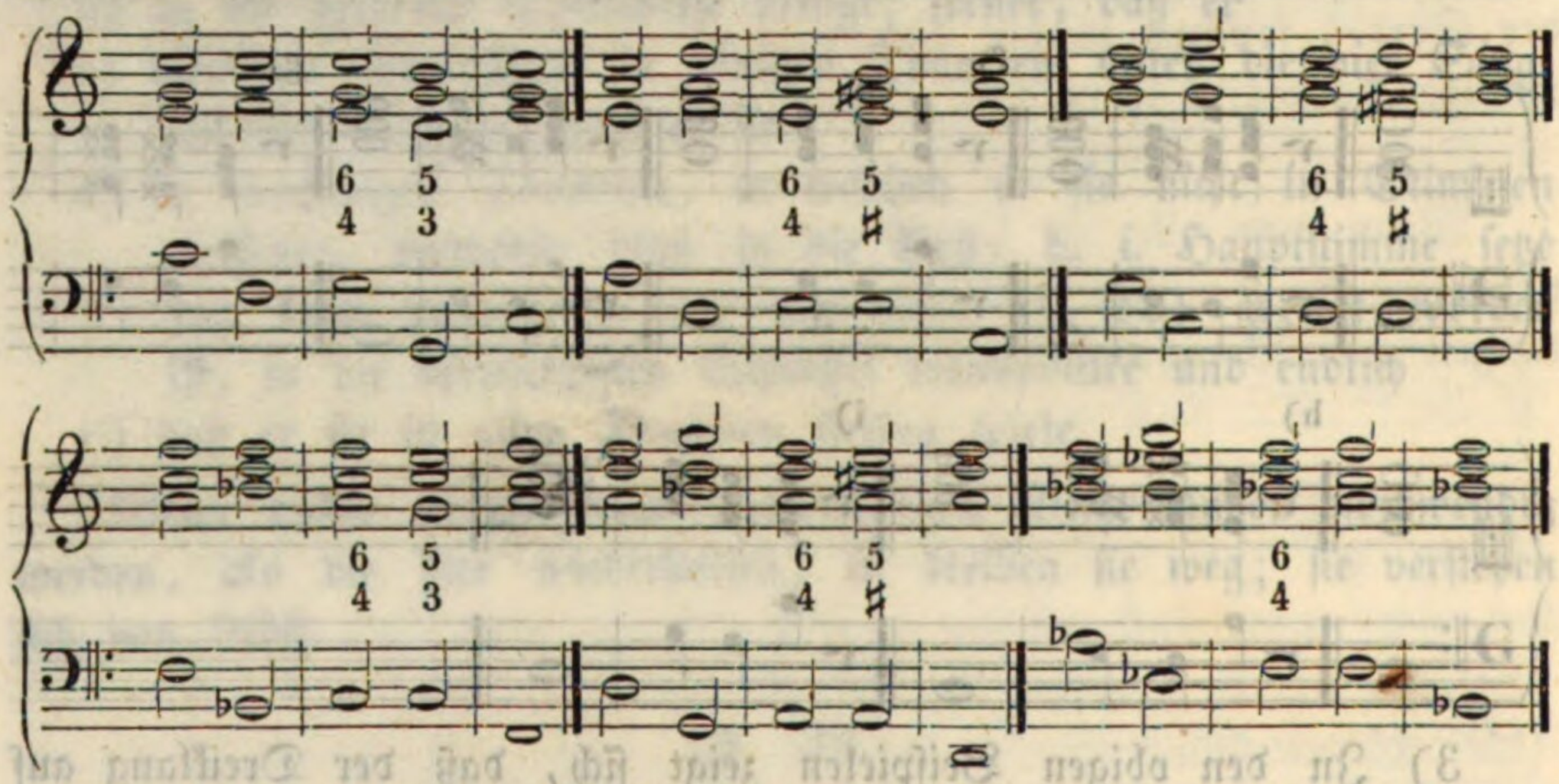


3) In den obigen Beispielen zeigt sich, daß der Dreiklang auf der Unter=Dominante in den **Dur**-Tonarten groß oder hart, in den **Moll**-Tonarten aber klein oder weich ist.

Bemerkenswerth und für die weitere Behandlung des General-Basses nicht unwichtig ist der Umstand, daß, wie die obigen Beispiele aus **A**moll nachweisen, dem Dreiklange auf der Unterdominante der **M o l l**-Dreiklang auf der Tonica mithin **n i c h t** ein Akkord mit der **g r o ß e n** Terz vorausgeht. Dennoch wird auch in diesem Falle der tonische Akkord — d. i. der Dreiklang auf der Tonica — als Leit-Akkord für die Unter=Dominante behandelt und es wird seine **k l e i n e** Terz aufwärts aufgelöst, obgleich sie nicht **w i r k l i c h e r** Leitton ist. Z. B.

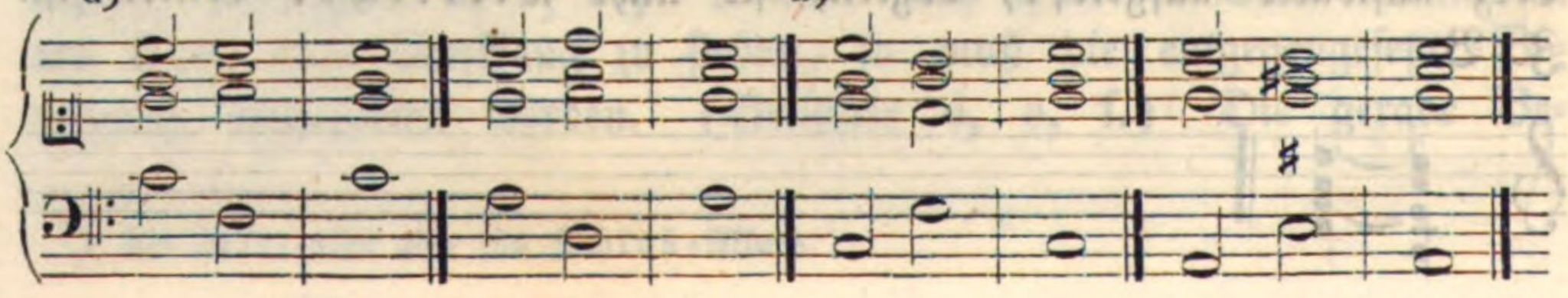
Man nennet eine solche Leitung eine fingirte und jeden Moll-Dreiklang, der in seine Unter-Dominante leitet, einen fingirten Leit-Akkord. Man hat also Schluß- und Leit-Akkorde von einander zu unterscheiden. Jener bildet wirklich einen Schluß oder Ruhepunkt in einer Tonart; dieser leitet nur vorüber gehend in irgend eine Stufe der betreffenden Tonart. In den folgenden §§. wird hievon ausführlicher die Rede sein.

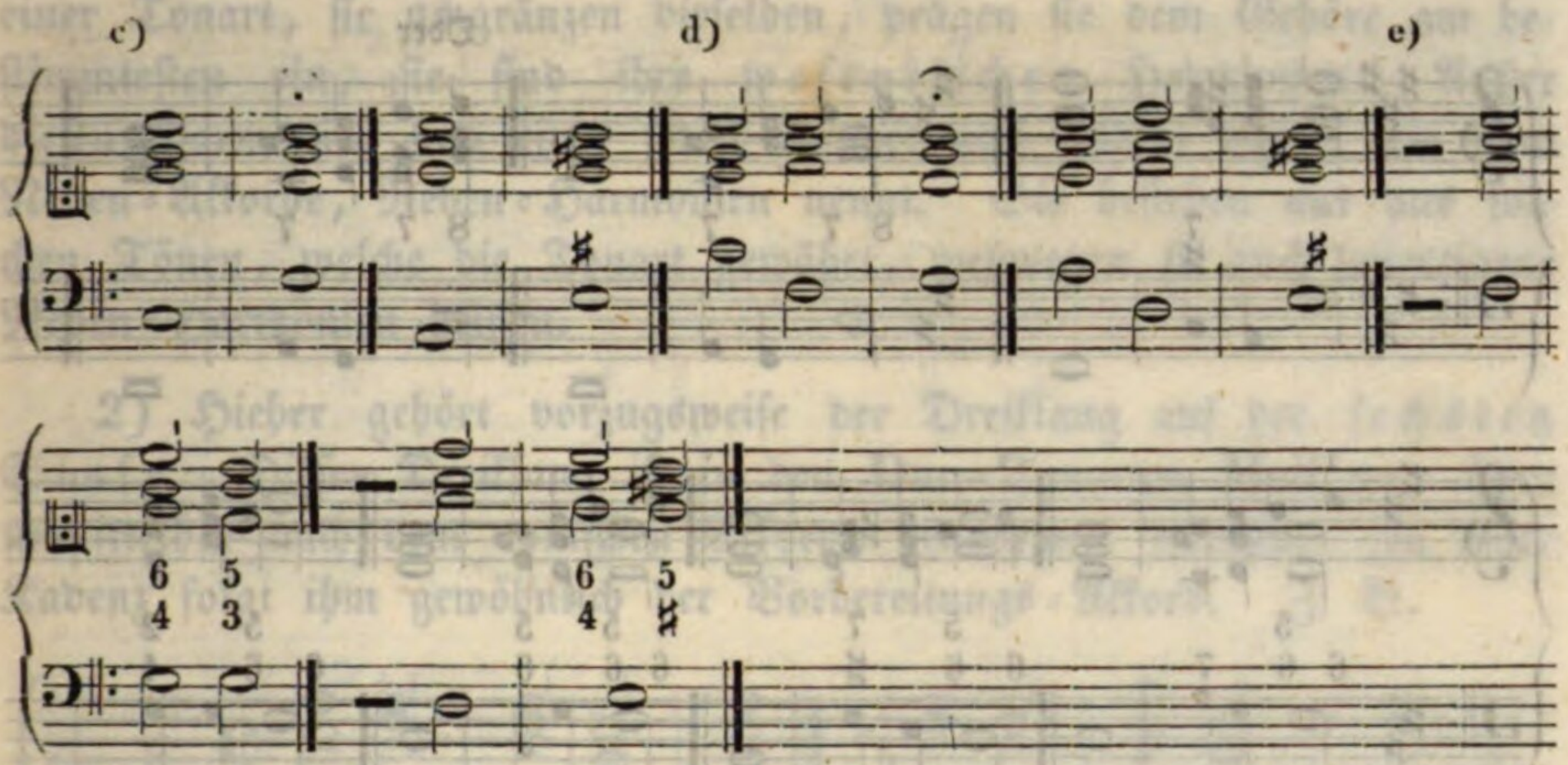
4) Der Dreiklang auf der Tonica, der Schluß-Akkord auf der Ober-Dominante und dann der Unter-Dominanten-Akkord sind die wesentlichsten Harmonien einer Tonart. Man heißt sie daher die eigentlichen Harmonien einer Tonart. In ihrer Verbindung geben sie die sogenannte Kadenz. Außer besagten Akkorden wendet man bei Kadenzen auch noch den Quart-Sexten-Akkord auf der Ober-Dominante an. Z. B.



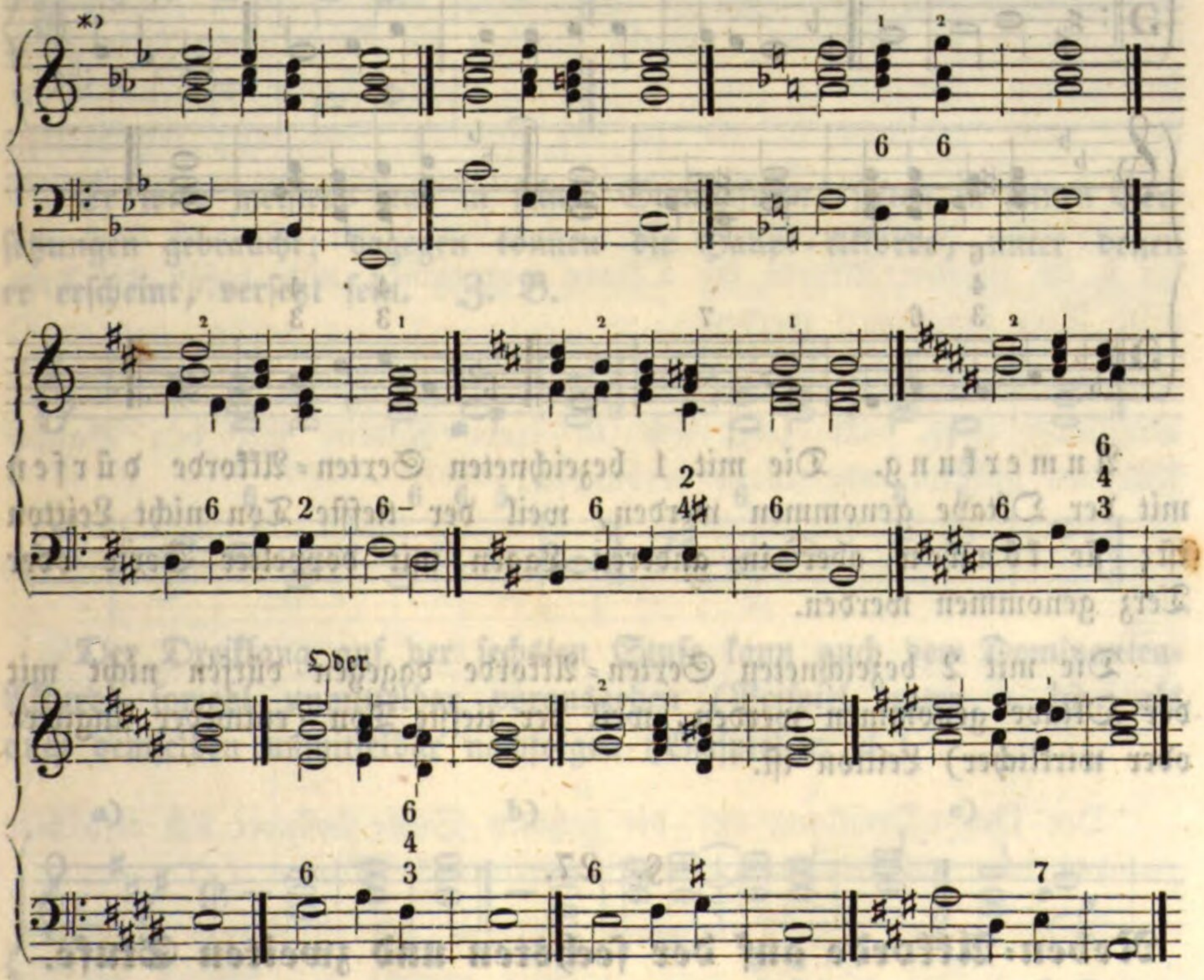
Und so weiter durch die übrigen Tonarten.

Solche Schluß- oder Ruhepunkte, wie die vorstehenden werden ganze Kadenzen genannt. Wird aber mit dem tonischen Akkorde (nicht die Unter- und die Ober-Dominante; sondern) entweder nur die Unter- oder nur die Ober-Dominante verbunden, so entsteht hiedurch eine sogenannte Halb-Kadenz. (Beispiele a, b.) Einige Theoretiker verstehen jedoch unter einer Halb-Kadenz einen Ruhepunkt über dem vollkommenen Dreiklange auf der Ober-Dominante. (Beispiel c, d.)

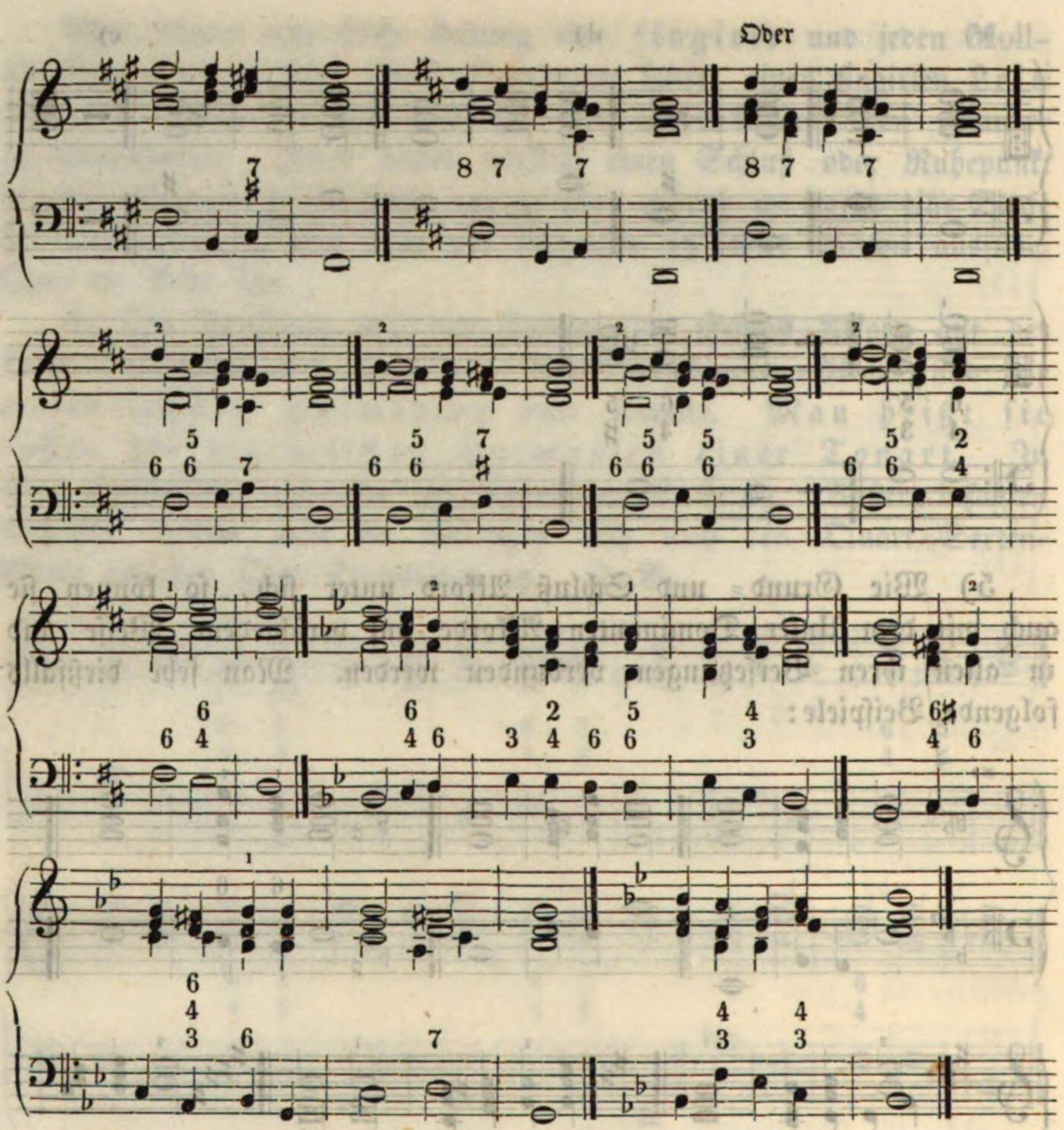




5) Wie Grund- und Schluß-Akkord unter sich, so können sie auch mit dem Unter-Dominanten-Akkorde auf verschiedene Weise und in allen ihren Versetzungen verbunden werden. Man sehe dießfalls folgende Beispiele:



*) Von da an werden Beispiele in verschiedenen Tonarten aufgestellt, damit der Schüler lernt, das Gesagte auch durch diese sich zu veranschaulichen. Damit er sich dieses erleichtere, kann und soll er diese Beispiele aus den schwerern Tonarten in leichtere übersetzen.



Anmerkung. Die mit 1 bezeichneten Sexten-Akkorde dürfen mit der Oktave genommen werden, weil der tiefste Ton nicht Leitton ist; sie können aber in anderen Lagen mit doppelter Sexte oder Terz genommen werden.

Die mit 2 bezeichneten Sexten-Akkorde dagegen dürfen nicht mit der Oktave genommen werden, weil der tiefste Ton (entweder fingirter oder wirklicher) Leitton ist.

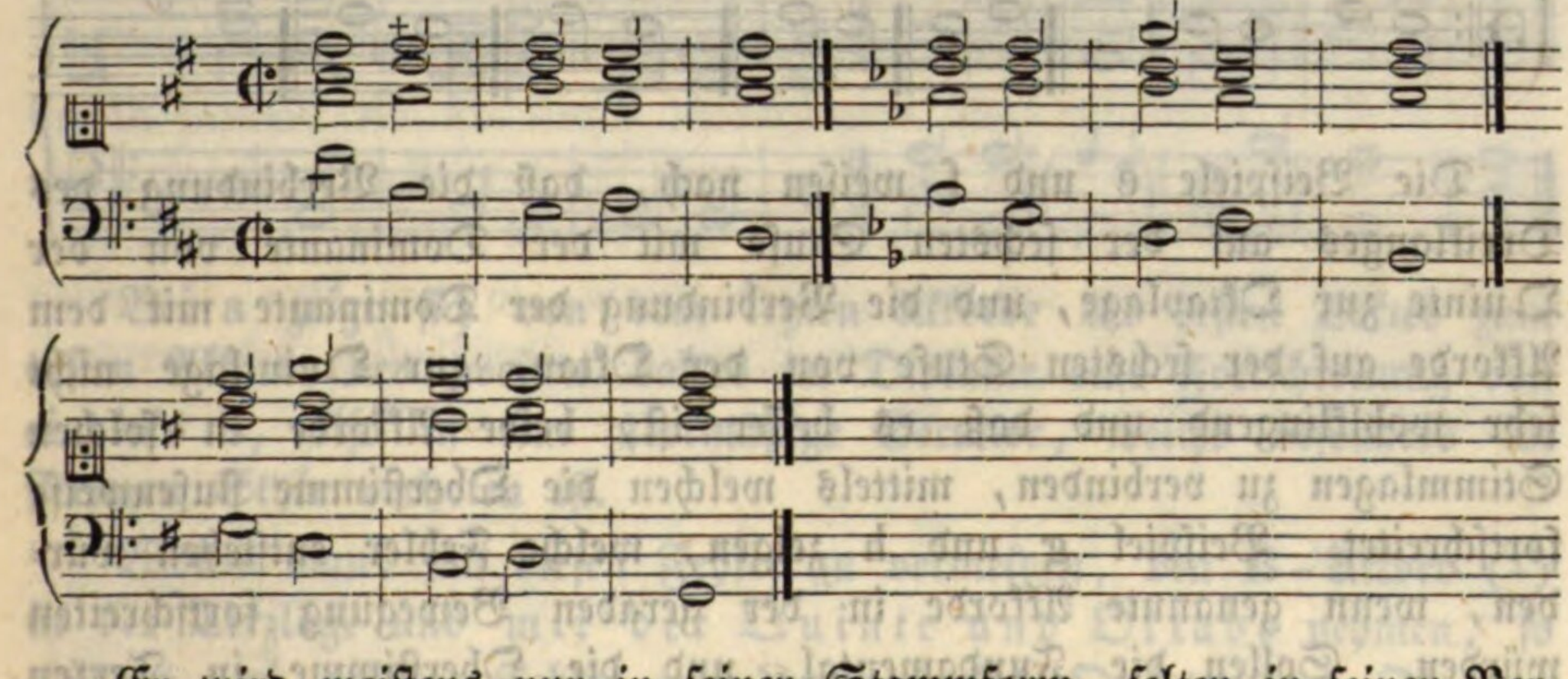
§. 27.

Neben-Akkorde auf der sechsten und zweiten Stufe.

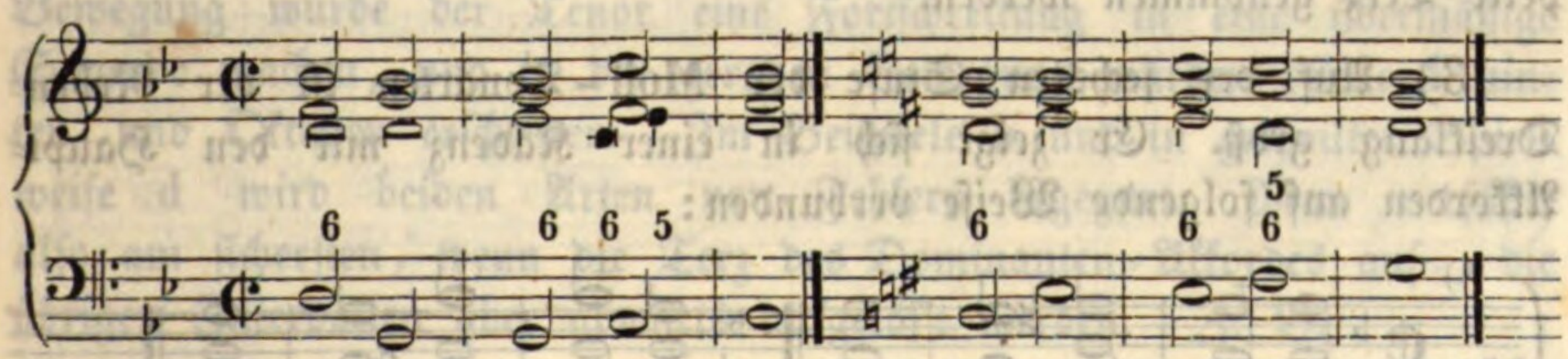
1) Der tonische Dreiklang, die beiden Dominanten-Akkorde und der Dreiklang auf der Unter-Dominante sind die Hauptbestandtheile

einer Tonart, sie umgränzen dieselben, prägen sie dem Gehöre am bestimmtesten ein, sie sind ihre wesentlichen Harmonien. Außer diesen Harmonien sind einer jeden Tonart noch andere eigen, die man Neben-Akkorde, Neben-Harmonien nennt. Sie bestehen nur aus solchen Tönen, welche die Tonart gewährt, weßwegen sie auch leitereigene Neben-Harmonien heißen.

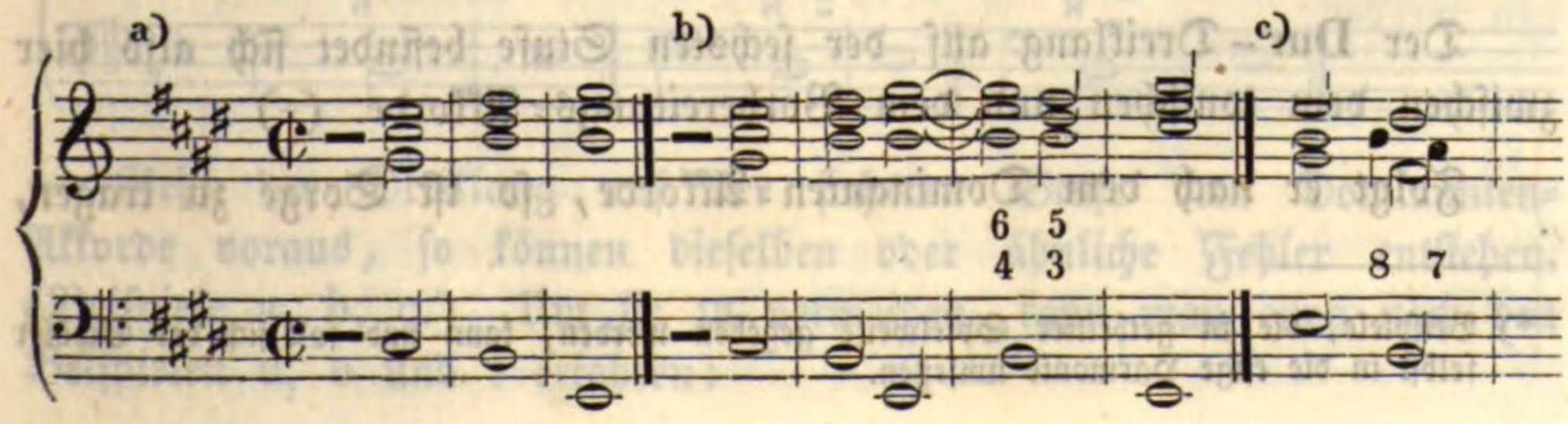
2) Hieher gehört vorzugsweise der Dreiklang auf der sechsten Stufe. Dieser Dreiklang ist in den Dur-Tonarten Moll und kann unmittelbar nach dem tonischen Akkorde genommen werden. In einer Kadenz folgt ihm gewöhnlich der Vorbereitungs-Akkord. Z. B.

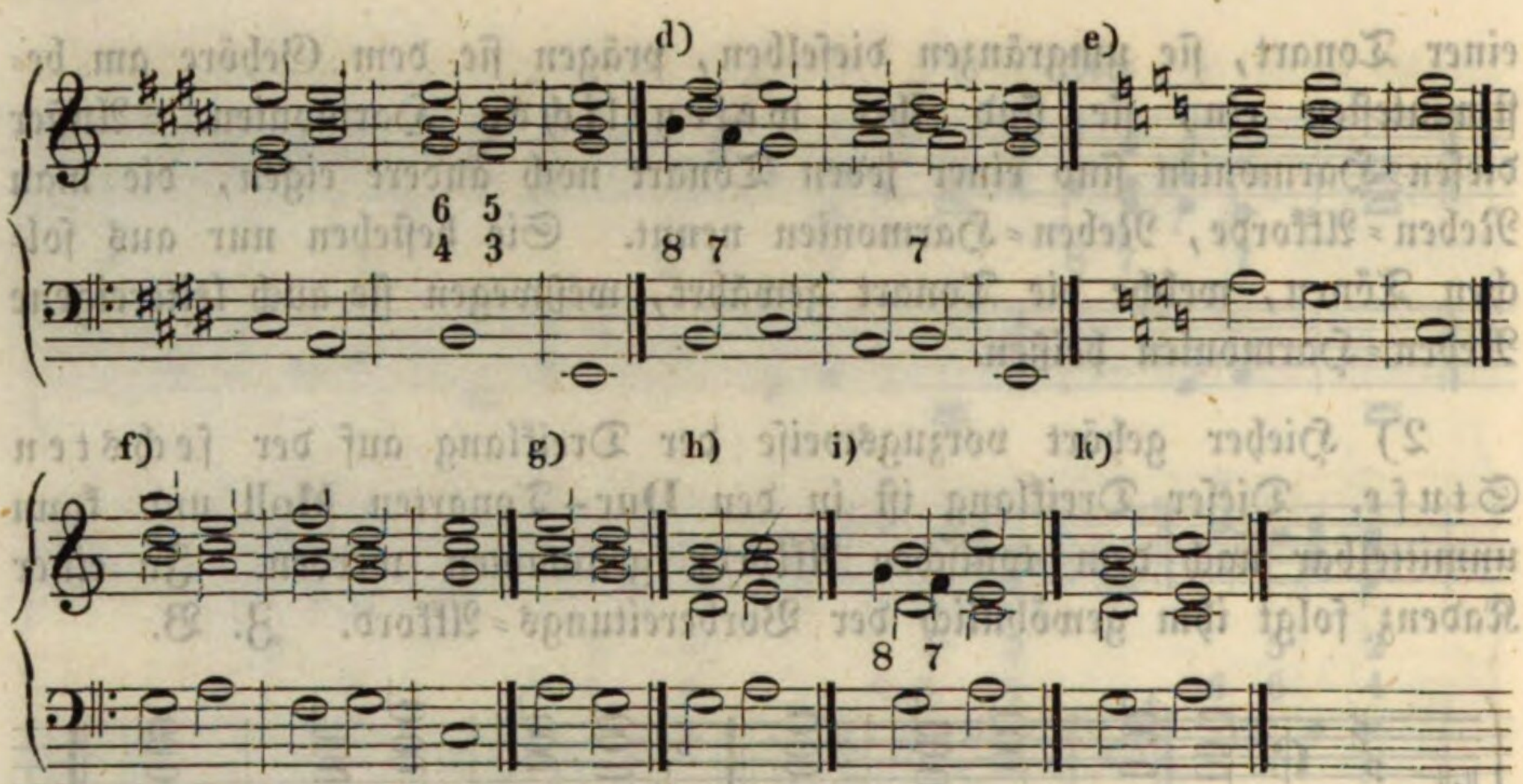


Er wird meistens nur in seiner Stammform, selten in seinen Versetzungen gebraucht; dagegen können die Haupt-Akkorde, unter denen er erscheint, versetzt sein. Z. B.



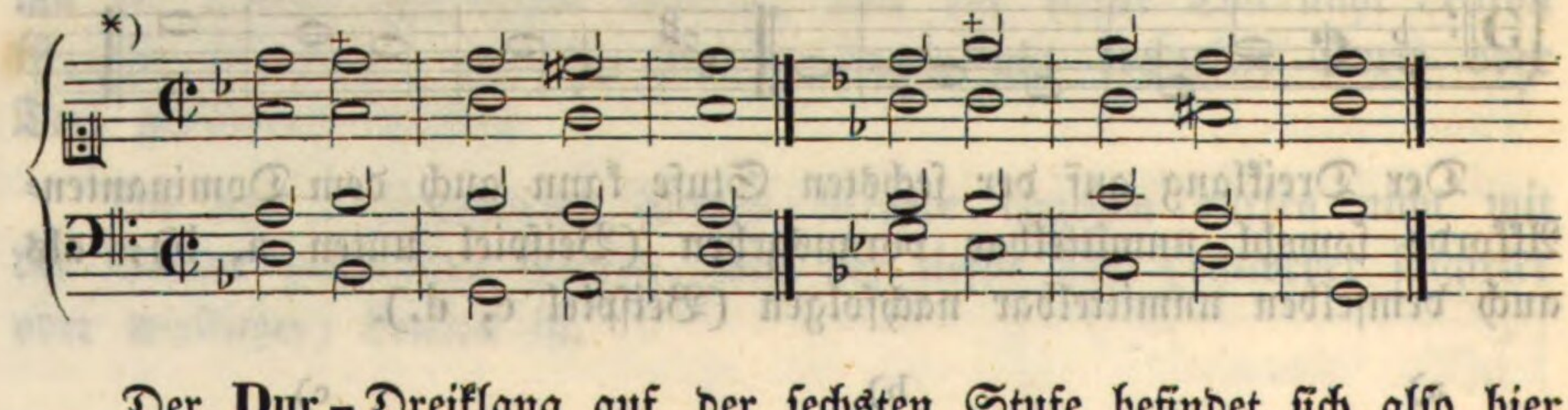
Der Dreiklang auf der sechsten Stufe kann auch dem Dominanten-Akkorde sowohl unmittelbar vorausgehen (Beispiel unten a, b), als auch demselben unmittelbar nachfolgen (Beispiel c, d.).





Die Beispiele e und f weisen nach, daß die Verbindung des Dreiklanges auf der sechsten Stufe mit der Dominante von der Quinte zur Oktavlage, und die Verbindung der Dominante mit dem Akkorde auf der sechsten Stufe von der Oktav= zur Quintlage nicht sehr wohlklingend und daß es besser ist, beide Akkorde in solchen Stimmlagen zu verbinden, mittels welchen die Oberstimme stufenweise fortschreitet. Beispiel g und h zeigen, welche Fehler entstehen würden, wenn genannte Akkorde in der geraden Bewegung fortschreiten würden. Sollen die Fundamental= und die Oberstimme in Terzen fortschreiten, so muß entweder wie bei i verfahren, oder es muß wie bei k im zweiten Akkorde die Oktave weggelassen und dafür die doppelte Terz genommen werden.

3) Auf der sechsten Stufe der **Moll-Tonarten** ist der Neben=Dreiklang groß. Er zeigt sich in einer Kadenz mit den Haupt=Akkorden auf folgende Weise verbunden:



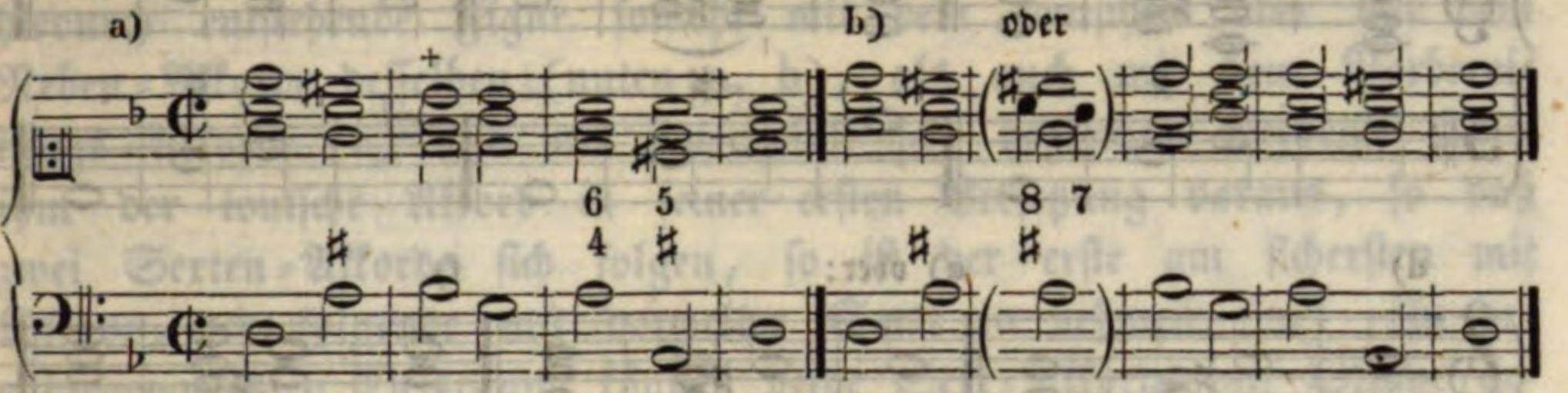
Der **Dur-Dreiklang** auf der sechsten Stufe befindet sich also hier zwischen dem tonischen und dem Vorbereitungs=Akkorde. (+)

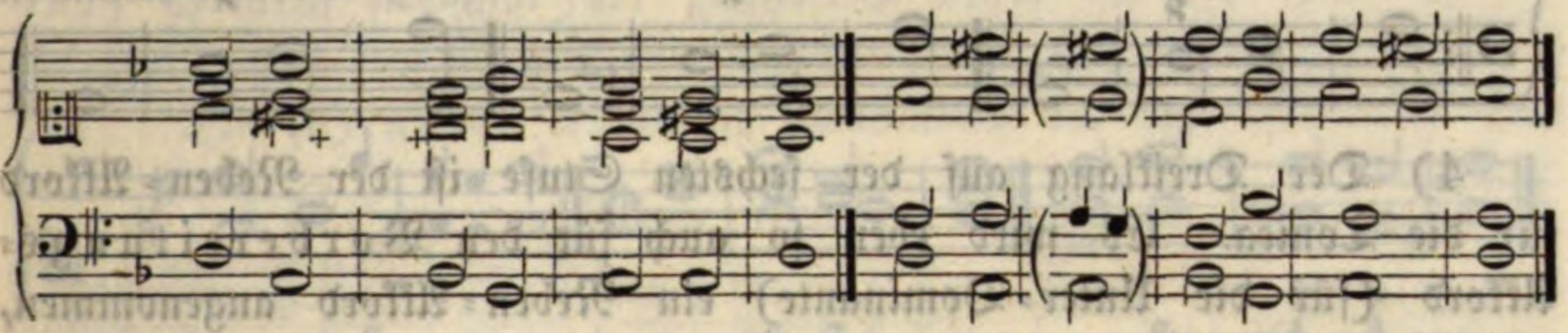
Folgt er nach dem Dominanten=Akkorde, so ist Sorge zu tragen,

---

*) Beispiele, die in getheilter Spielweise gegeben werden, kann und soll sich der Schüler selbst in die enge Harmonie umsetzen.

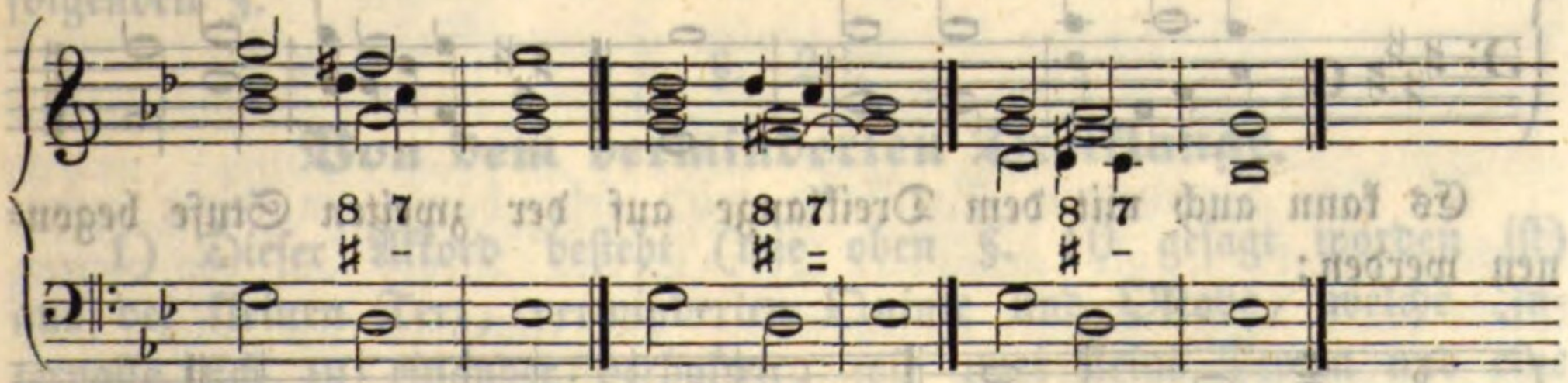
daß nicht in irgend einer Stimme eine unregelmäßige Fortschreitung entstehe. Z. B.



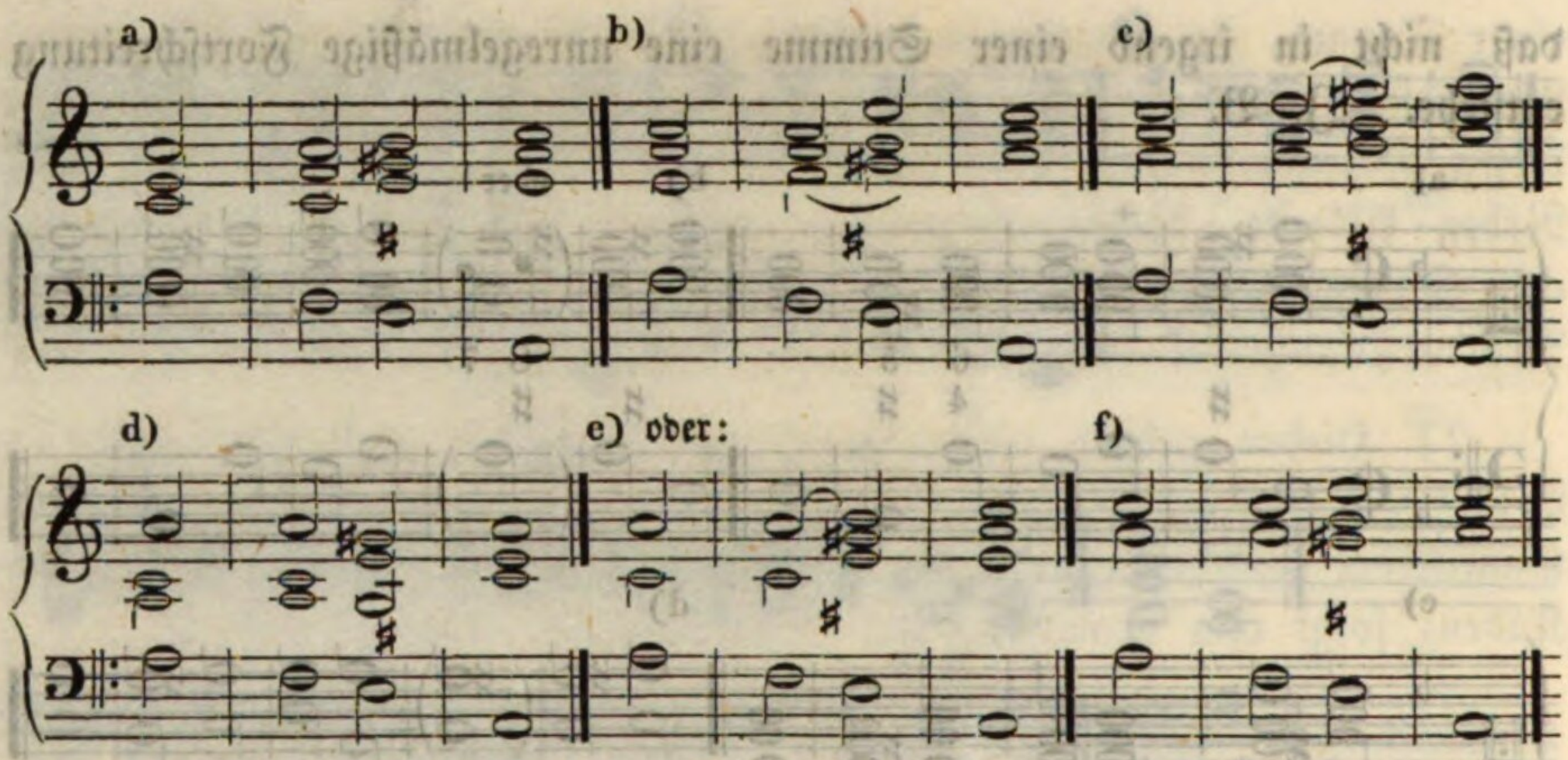


Bei a zeigt sich von dem letzten Akkorde des ersten Taktes zum ersten Akkorde des zweiten Taktes im Diskante eine Fortschreitung von cis in's b, also in eine übermäßige Secunde, welche besonders im strengen Style verboten ist.

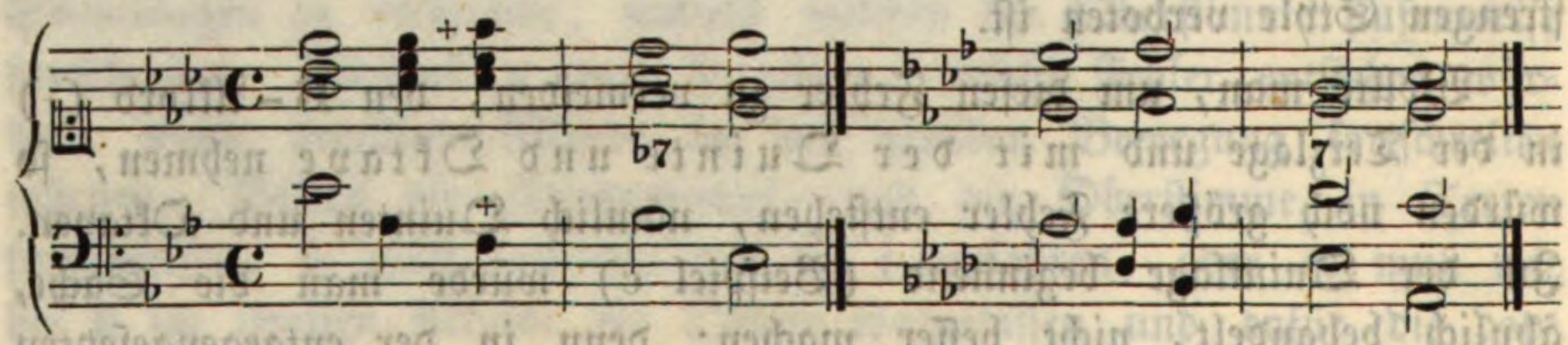
Wollte man, um diesen Fehler zu vermeiden, den B-Akkord (+) in der Terzlage und mit der Quinte und Oktave nehmen, so würden noch größere Fehler entstehen, nämlich Quinten und Oktaven. In der Quintlage beginnend (Beispiel c) würde man die Sache, ähnlich behandelt, nicht besser machen; denn in der entgegengesetzten Bewegung würde der Tenor eine Fortschreitung in eine übermäßige Secunde machen, und in der geraden Bewegung würden offene Quinten und Oktaven erscheinen. Im Beispiele b und in getheilter Spielweise d wird beiden Arten von Fehlern begegnet. Man verfährt also am sichersten, wenn die Terz des Dominanten-Akkordes auf-, die übrigen Intervallen aber abwärts aufgelöst werden. Z. B.



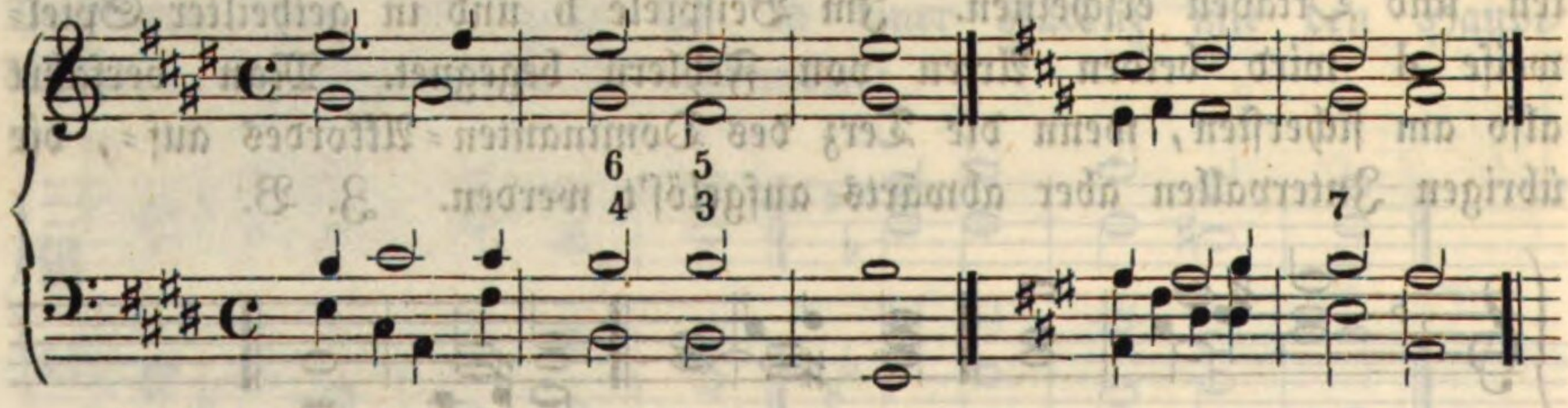
Geht der Dreiklang auf der sechsten Stufe dem Dominanten-Akkorde voraus, so können dieselben oder ähnliche Fehler entstehen. (Beispiele a, b, c.) Um sie zu vermeiden, kann man etwa nach den Beispielen d, e und f erfahren:



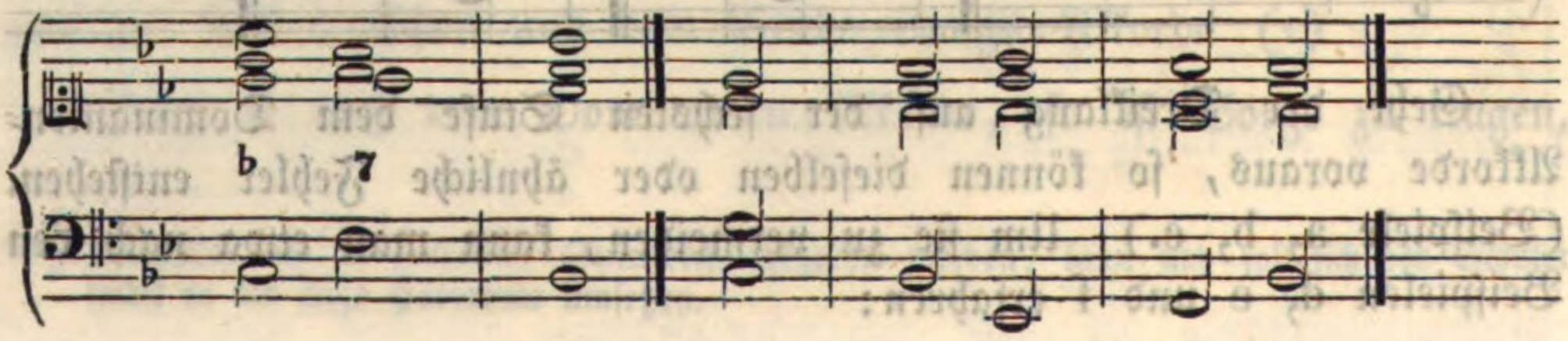
4) Der Dreiklang auf der sechsten Stufe ist der Neben=Akkord für die Tonica. Es wird eben so auch für den Vorbereitungs=Akkord (für die Unter=Dominante) ein Neben=Akkord angenommen, nämlich der Dreiklang auf der zweiten Stufe, in den Dur-Tonarten mit der kleinen Terz und reinen Quinte. Gewöhnlich folgt er dem Vorbereitungs=Akkorde. Z. B.



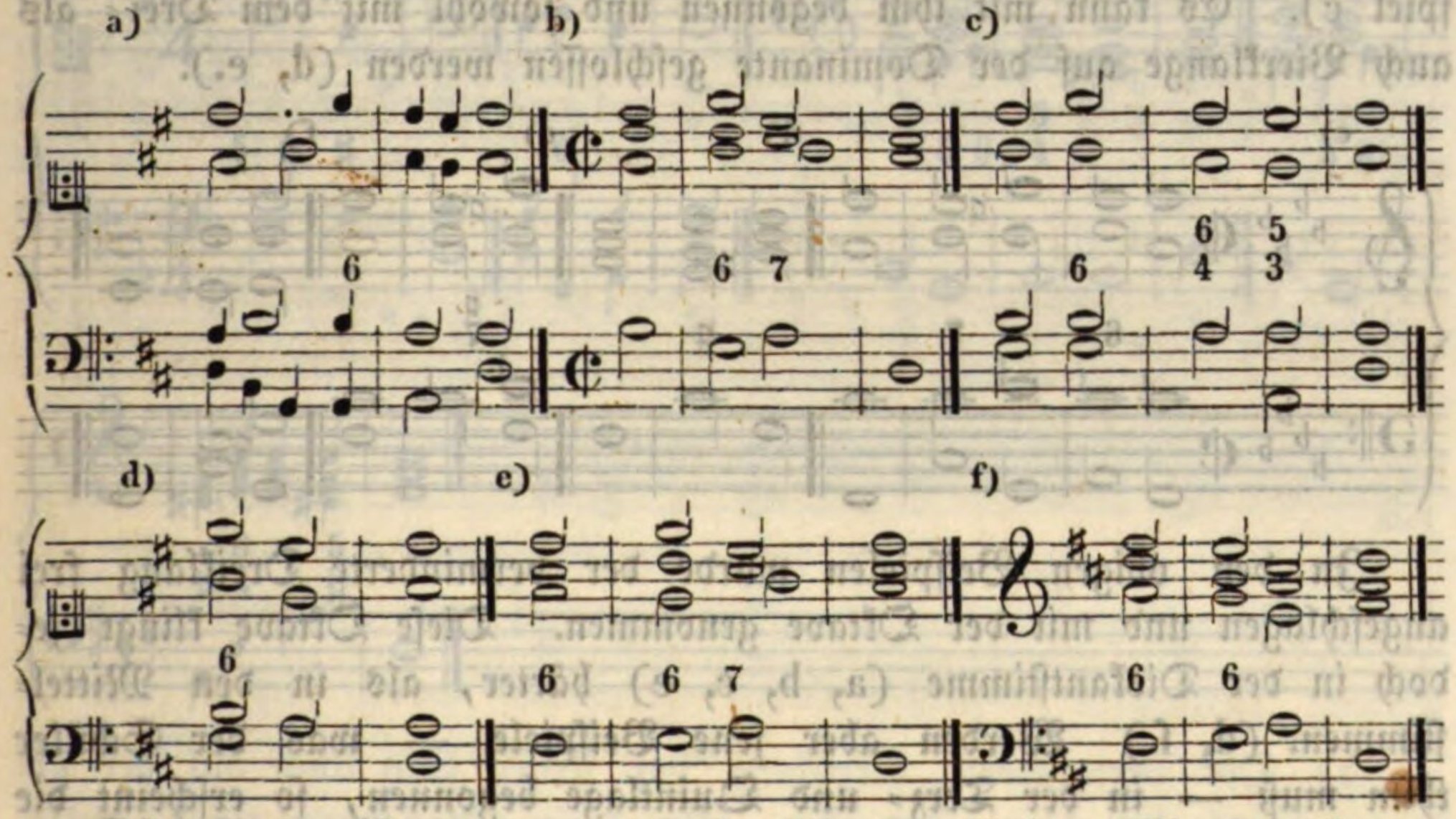
Oder wenn man den tonischen Dreiklang mit seinem Neben=Akkorde vorausgehen läßt.



Es kann auch mit dem Dreiklange auf der zweiten Stufe begonnen werden:



Sehr oft kommt dieser Akkord in seiner ersten Versetzung, mithin als großer Sexten-Akkord auf der vierten Stufe vor und es kann die hiedurch entstehende Figur sowohl mit dem tonischen oder mit dem Neben-Akkorde desselben (unten a, b), als auch mit dem Vorbereitungs-Akkorde (c) und mit ihm selbst (d) begonnen werden. Tritt ihm der tonische Akkord in seiner ersten Versetzung voraus, so daß zwei Sexten-Akkorde sich folgen, so ist der erste am sichersten mit Oktave, der folgende mit doppelter Sexte zu nehmen. (e.) In der entgegengesetzten Bewegung können beide Sext-Akkorde mit Oktave genommen werden. (f)



Die zweite Versetzung des bezeichneten Neben-Akkordes kommt meistens nur in Sequenzen (§. 32) vor.

5) Es ist auch für den Vorbereitungs-Akkord in den Moll-Tonarten ein Neben-Akkord angenommen worden. Es ist dieses der verminderte Dreiklang auf der zweiten Stufe. Hievon im folgenden §.

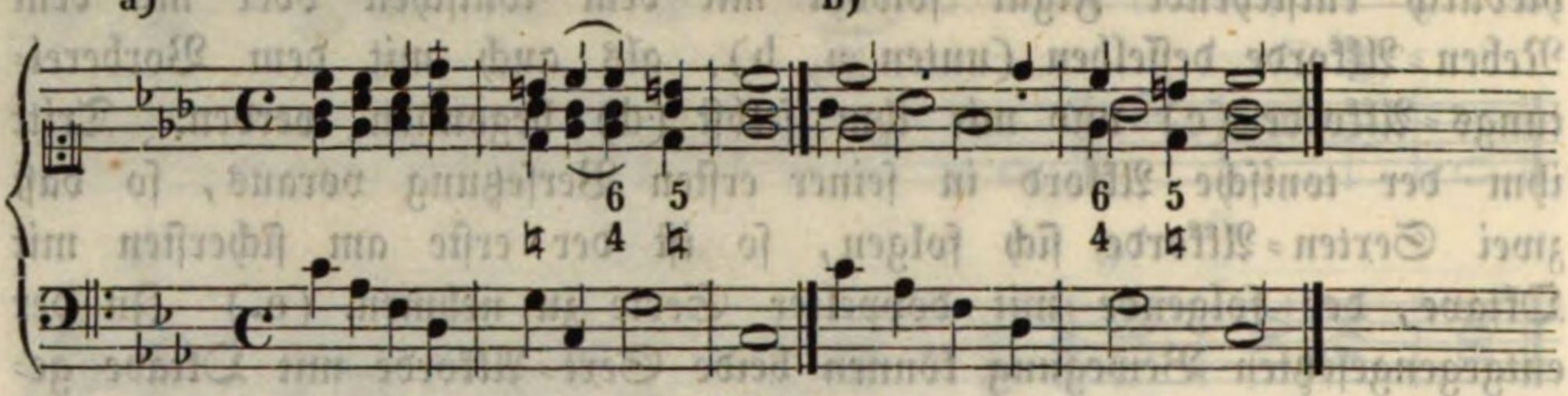
§. 28.

Von dem verminderten Dreiklange.

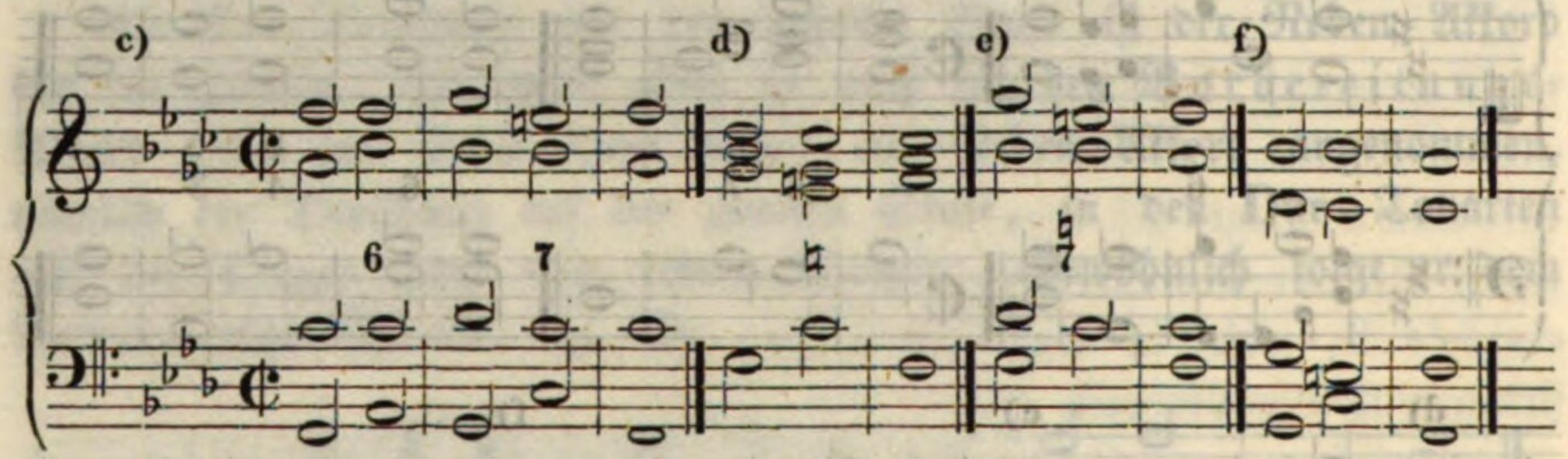
1) Dieser Akkord besteht (wie oben §. 10 gesagt worden ist) aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und Oktave, welche Intervalle sich zu einander verhalten, wie zwei kleine Terzen und eine übermäßige Quarte.

2) Dem verminderten Dreiklange können — auf der zweiten Stufe einer Moll-Tonart gebraucht — alle bisher aufgestellten Haupt- und Neben-Akkorde vorausgehen und es kann ihm sowohl der

Dominanten-Akkord, als auch der Quart-Sexten-Akkord auf der Dominante folgen. Siehe Beispiele:

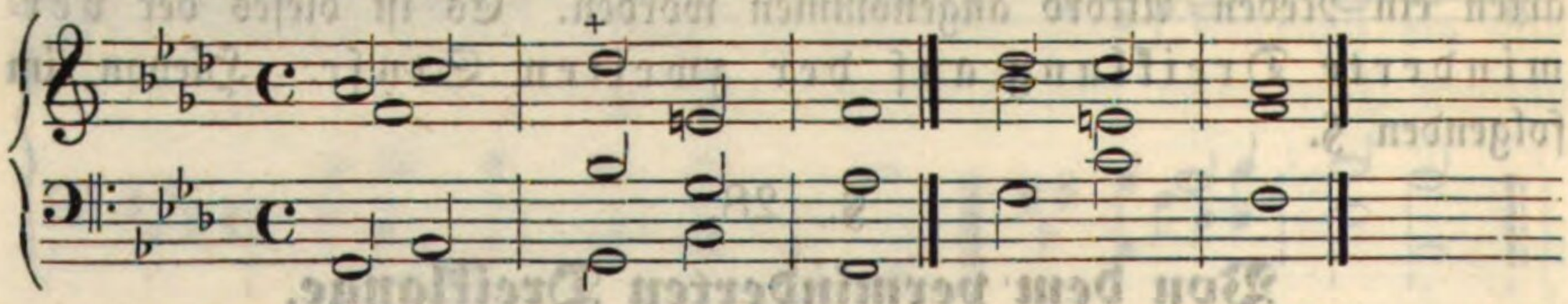


Er folgt oft der ersten Versetzung des tonischen Akkordes (Beispiel c). Es kann mit ihm begonnen und sowohl mit dem Drei- als auch Vierklange auf der Dominante geschlossen werden (d, e.).

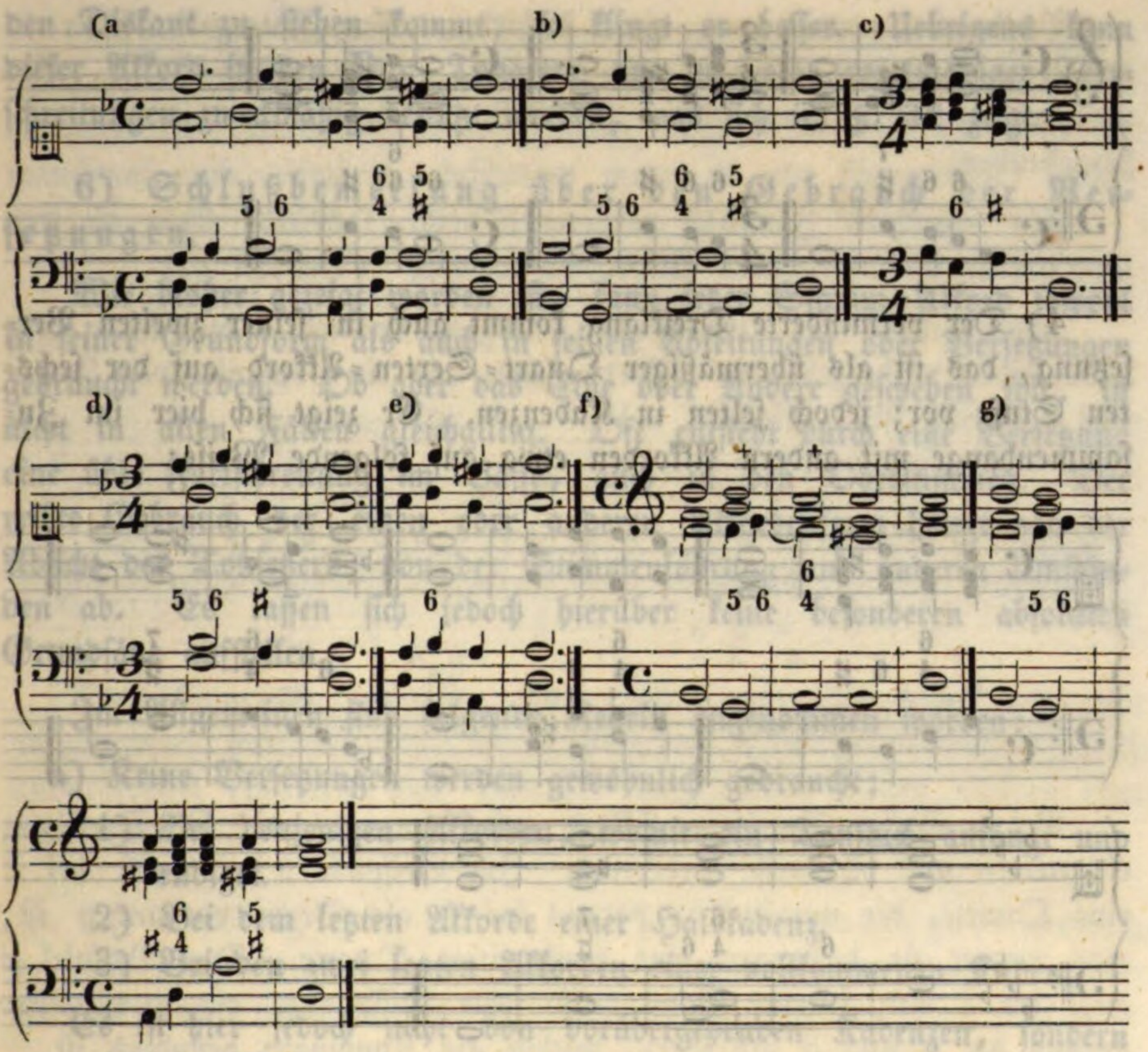


In den obigen Beispielen wurde der verminderte Dreiklang frei angeschlagen und mit der Oktave genommen. Diese Oktave klingt jedoch in der Diskantstimme (a, b, c, e) härter, als in den Mittelstimmen. (d, f.) Werden aber jene Beispiele — was der Schüler thun muß — in der Terz- und Quintlage begonnen, so erscheint die Oktave des verminderten Dreiklanges gleichfalls in den Mittelstimmen.

Milder klingt er jedoch ohne Oktave, die ohnehin im dreistimmigen Satze weggelassen werden muß. Z. B.

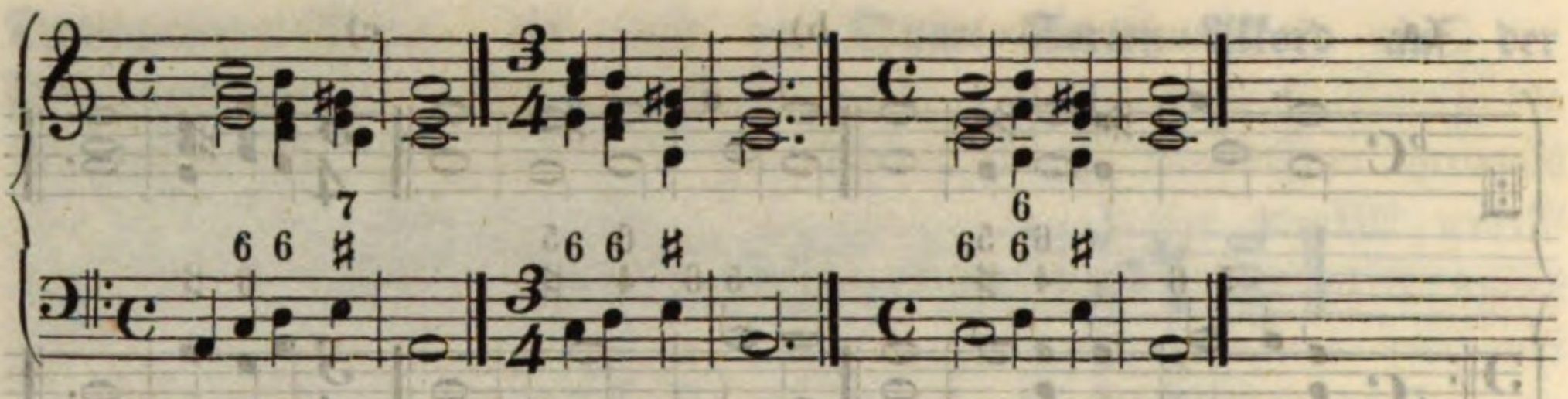


3) Der verminderte Dreiklang wird sehr häufig in seiner ersten Versetzung, d. i. als gemischter Terz-Sexten-Akkord auf der vierten Stufe einer Moll-Tonart angewendet. Bei einer Kadenze folgen auch diesem Terz-Sexten-Akkorde entweder der Drei- oder der Vierklang auf der Dominante. Es können ihm alle Haupt- und Neben-Akkorde vorausgehen. (Beispiel a.) Er kann dem Neben-Akkorde zur Tonica mittelbar (b), auch unmittelbar (c), er kann dem Vorbereitungs-Akkorde (d) endlich auch unmittelbar der Tonica folgen. (e.)

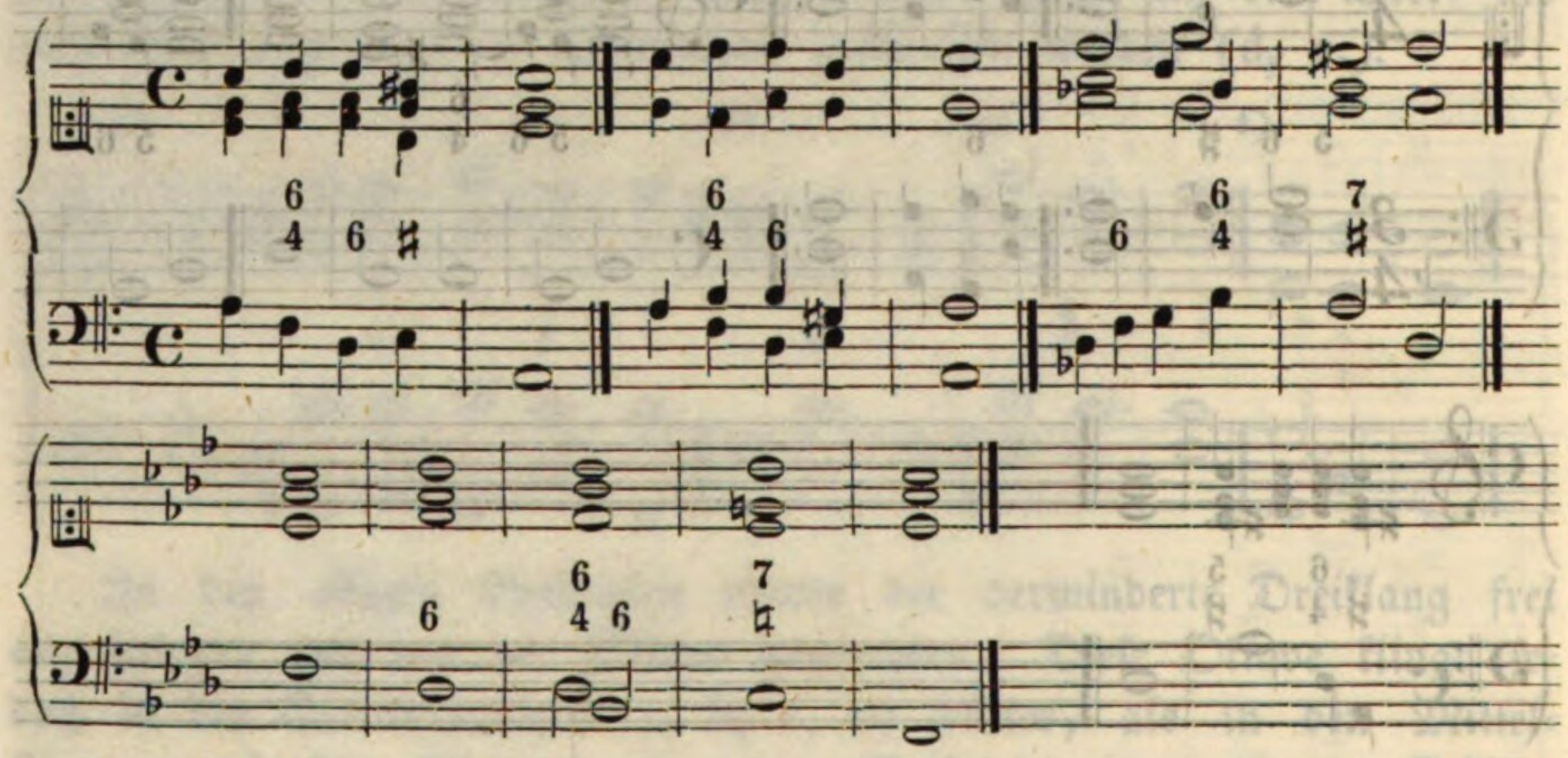


Die Sexte klingt (als ursprüngliche Oktave) in der Oberstimme ebenfalls etwas hart. Werden aber die obigen Beispiele von der Tonica aus in der Terz- oder Quint-Lage gespielt, so kommt die Sexte in die Mittelstimme zu stehen und wird milder. Aber es ist nicht jede der obigen Figuren in jeder Stimmlage anwendbar. Wollte man z. B. die Figur b in der Oktavlage des Neben-Akkordes für die Tonica (siehe f) beginnen, so würde der im zweiten Takte eintretende Quart-Sexten-Akkord offene Quinten veranlassen. Um diese zu vermeiden, müßte man in diesem Falle anstatt des Quart-Sexten-Akkordes den Dominanten-Dreiklang nehmen, was auch bei g geschehen ist.

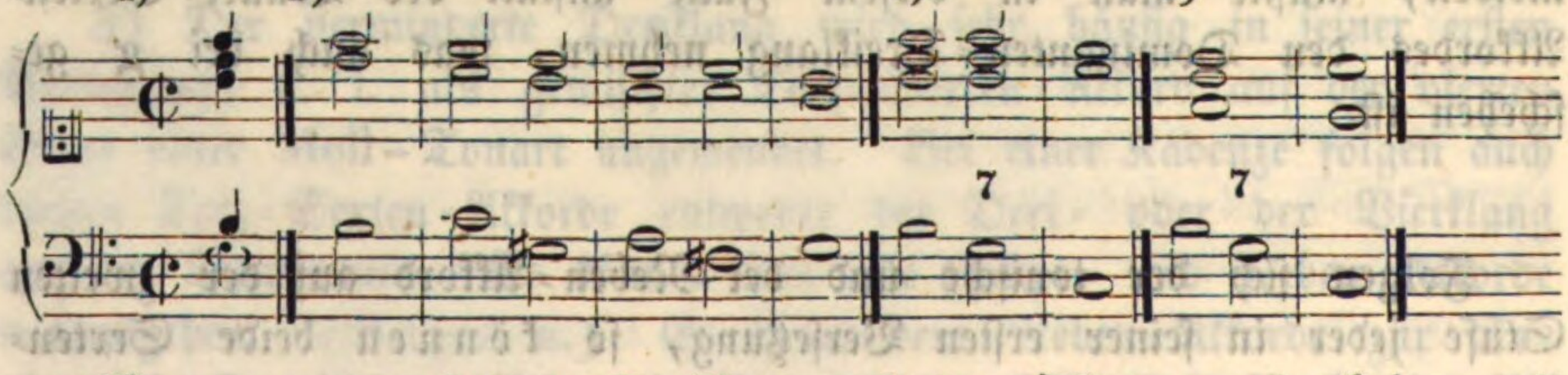
Folgen sich der tonische und der Neben-Akkord auf der zweiten Stufe jeder in seiner ersten Versetzung, so können beide Sexten-Akkorde nur in der entgegengesetzten oder gemischten, nicht aber in der geraden Bewegung mit Oktave genommen werden. Z. B.



4) Der verminderte Dreiklang kommt auch in seiner zweiten Versetzung, das ist als übermäßiger Quart-Sexten-Akkord auf der sechsten Stufe vor; jedoch selten in Kadenzen. Er zeigt sich hier im Zusammenhange mit andern Akkorden etwa auf folgende Weise:



5) Der verminderte Dreiklang hat seinen Sitz auch auf der siebenten Stufe der **Dur-Tonarten.** In dieser Beziehung wird er jedoch von einigen Theoretikern als Dominanten-Vierklang erklärt, wovon der tiefste Ton weggelassen wird. Siehe Figur a. Er kann mithin unmittelbar in die Tonica aufgelöset werden; es muß jedoch, um die doppelten Leittöne zu vermeiden, die Oktave wegbleiben. (Beispiel b.) Sie kann aber genommen werden, wenn dem verminderten Dreiklange der Dominanten-Akkord in seiner Stammform nachfolgt. (c, d.)



Wenn der verminderte Dreiklang mit der Oktave, wie bei c und d, in solchen Stimmlagen genommen wird, daß die Oktave nicht in

den Diskant zu stehen kommt, so klingt er besser. Uebrigens kann dieser Akkord in den Dur-Tonarten nur in Folge regelmäßiger Fortschreitungen zweckmäßig benützt werden, was sich im §. 32 zeigt.

6) Schlußbemerkung über den Gebrauch der Versetzungen.

Wie bisher gezeigt worden ist, kann jeder Stamm-Akkord sowohl in seiner Grundform als auch in seinen Ableitungen oder Versetzungen gebraucht werden. Ob aber das Eine oder Andere geschehen soll, ist nicht in allen Fällen gleichgiltig. Oft entsteht durch eine Versetzung eine üble Fortschreitung im Basse, auch in den Oberstimmen. Der rechte Gebrauch der einen oder anderen Akkordenform hängt von der Absicht des Tonsetzers, von der Stimmenführung und anderen Umständen ab. Es lassen sich jedoch hierüber keine besonderen absoluten Grundsätze aufstellen.

Im Allgemeinen sind folgende Regeln angenommen worden:

a) Keine Versetzungen werden gewöhnlich gebraucht:

1) Bei denjenigen Akkorden, womit ein Tonstück anfängt und endiget.
2) Bei dem letzten Akkorde einer Halbkadenz.
3) Bei den zwei letzten Akkorden einer vollkommenen Kadenz.

Es ist hier jedoch nicht von vorübergehenden Kadenzen, sondern von wirklichen Ruhepunkten die Rede.

b) Versetzungen können gebraucht werden:

1) Im Laufe der Motive und Phrasen.
2) Oft nach den Halb-Kadenzen.
3) Sehr oft zu Ende der gebrochenen Kadenzen. *)
4) Manchmal auch nach einer vollkommenen Kadenz.

§. 29.

Von der Vorbereitung der Akkorde und Intervalle, besonders der reinen Quarte im Bezug auf den Baß.

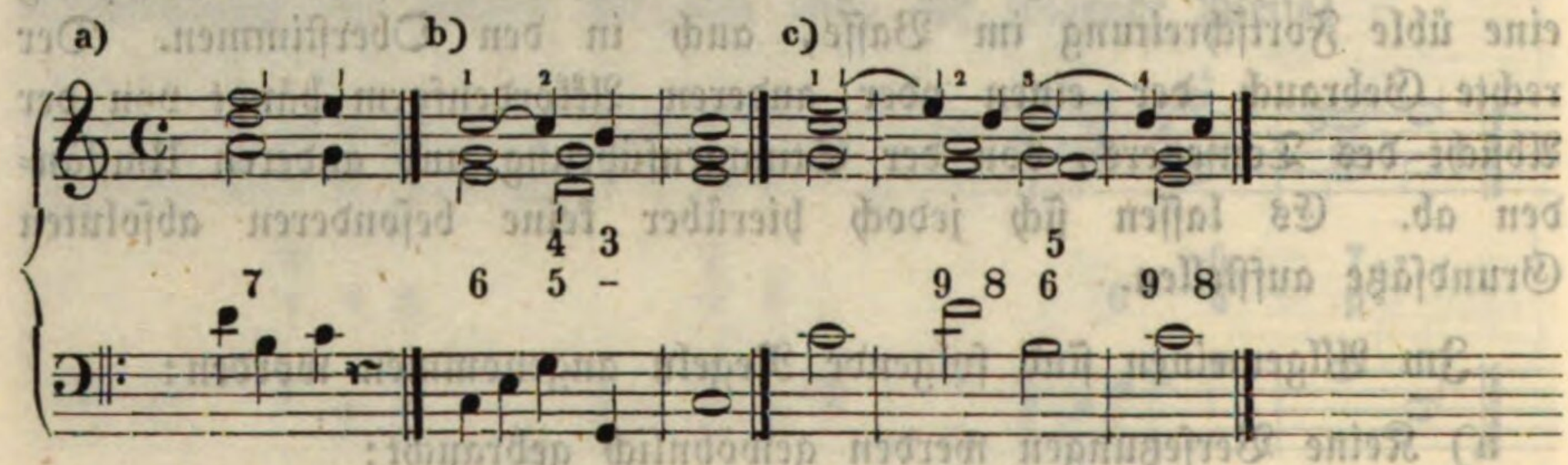
1) Manche Akkorde und Intervalle sind in der Musik brauchbarer, wenn sie vorbereitet werden; ja manche werden nur unter dieser Bedingung angewendet.

*) Hievon im §. 30.

Vorbereitet nennet man einen Akkord, dessen Intervalle schon in dem vorhergehenden Akkorde enthalten sind. (Unten Beispiel a.) Ein vorbereiteter Akkord hat mithin die Bestandtheile des unmittelbar vorhergehenden.

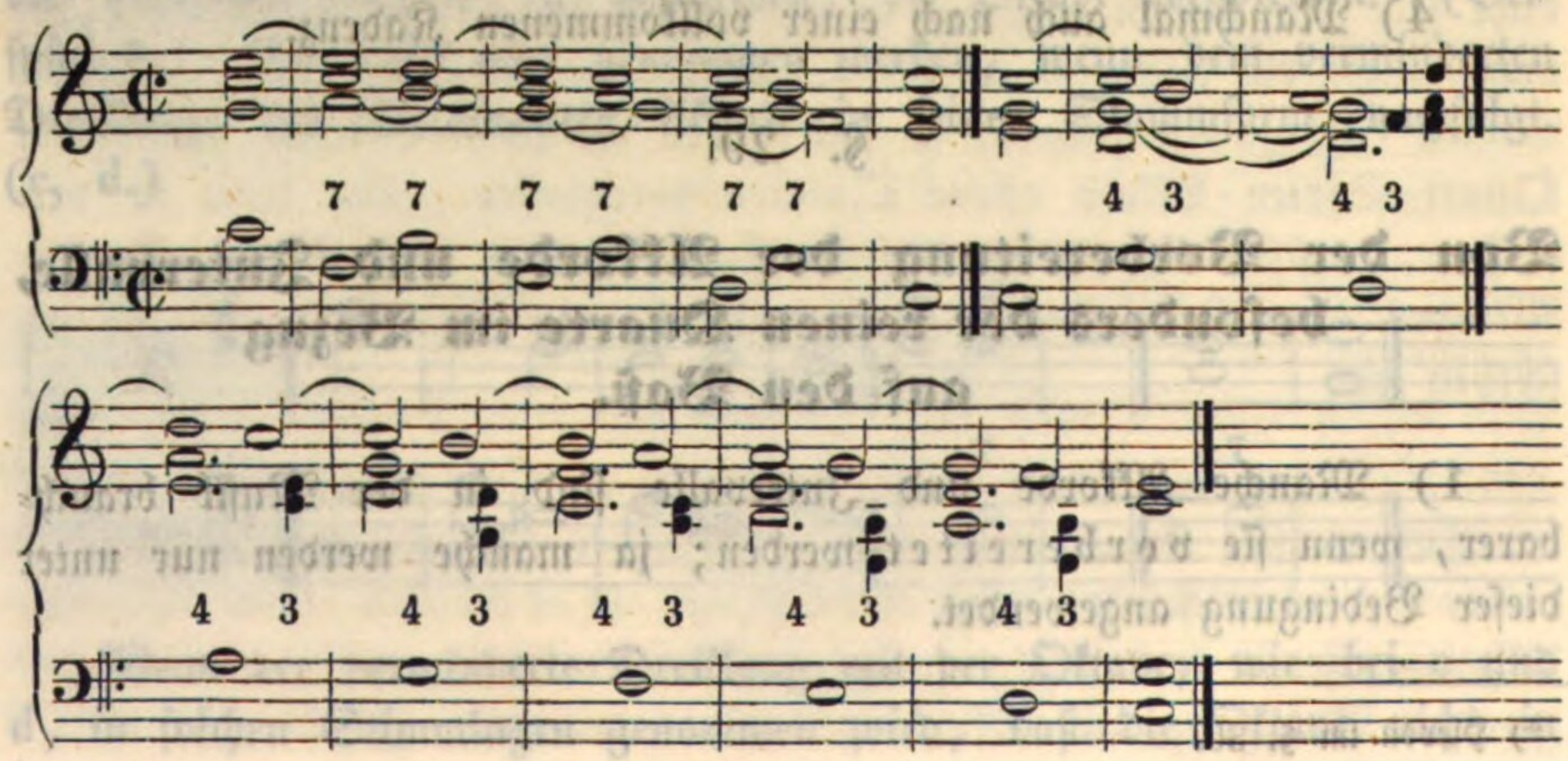
Ein einzelnes Intervall vorbereiten heißt, dasselbe schon in den unmittelbar vorhergehenden Akkord aufnehmen. (Beispiel b.)

Insbesondere wird eine Dissonanz vorbereitet, wenn sie in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde schon als ein konsonirendes Intervall befindlich ist. (Beispiel c.)



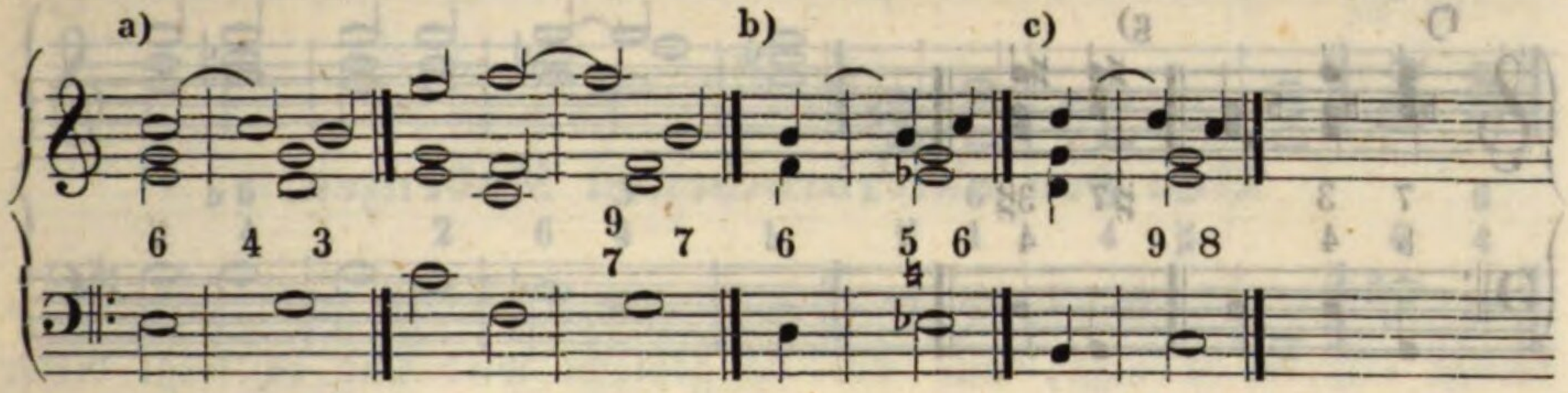
Bei a ist der Septimen-Akkord auf **H** voraus als **D**-Dreiklang eingetreten und hierdurch vorbereitet. Im Beispiele b zeigt sich bei 2 eine Quarte, die unmittelbar voraus bei 1 als Sexte vorhanden ist; man nennet sie deßwegen eine vorbereitete Quarte. Das Beispiel c zeigt bei 2 und 4 eine None, also eine Dissonanz, die unmittelbar voraus bei 1 und 3 als Terz, mithin als Konsonanz befindlich ist.

Um ein Intervall vorzubereiten, bedarf man wenigstens zwei verschiedener Akkorde, und da das vorbereitete Intervall gewöhnlich in beiden Akkorden liegen bleibt, so sagt man, es kommt gebunden (⁀) vor. Man sehe folgende Beispiele und prüfe, welche Intervalle und durch welche sie vorbereitet worden sind:



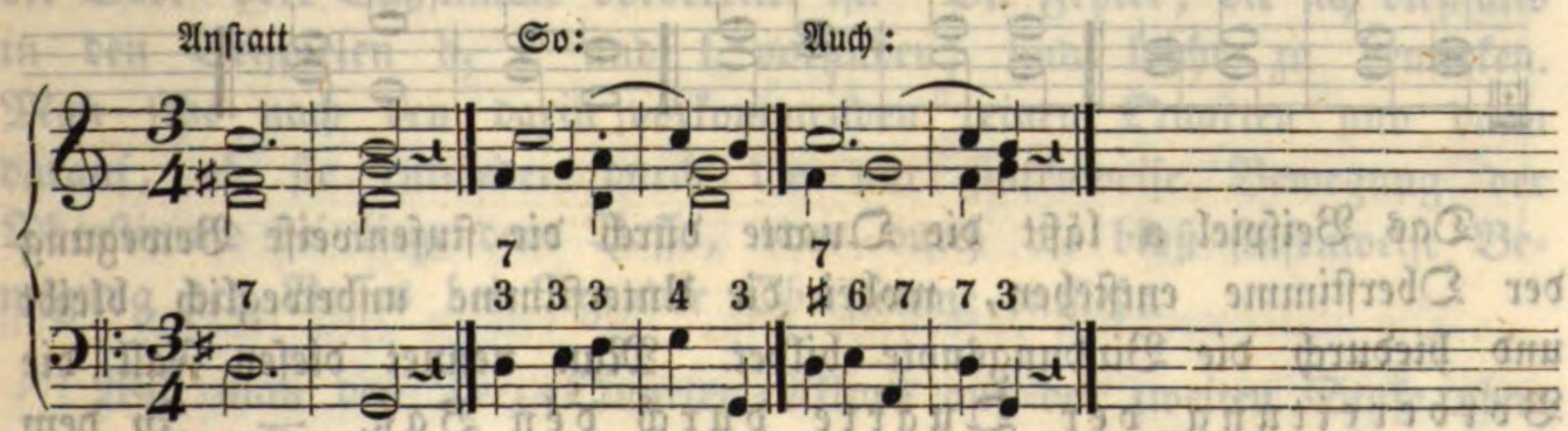
2) Bei den vorbereiteten Intervallen hat man auch auf die Auflösung zu sehen. Darunter versteht man das Weiterschreiten des vorbereiteten Intervalls; dieses geschieht meistens abwärts (Beispiel a), manchmal auch aufwärts, besonders wenn es ein übermäßiges Intervall ist. (Beispiel b.)

Dissonirende Intervalle werden in Konsonanzen aufgelöset. (Beispiel c.)



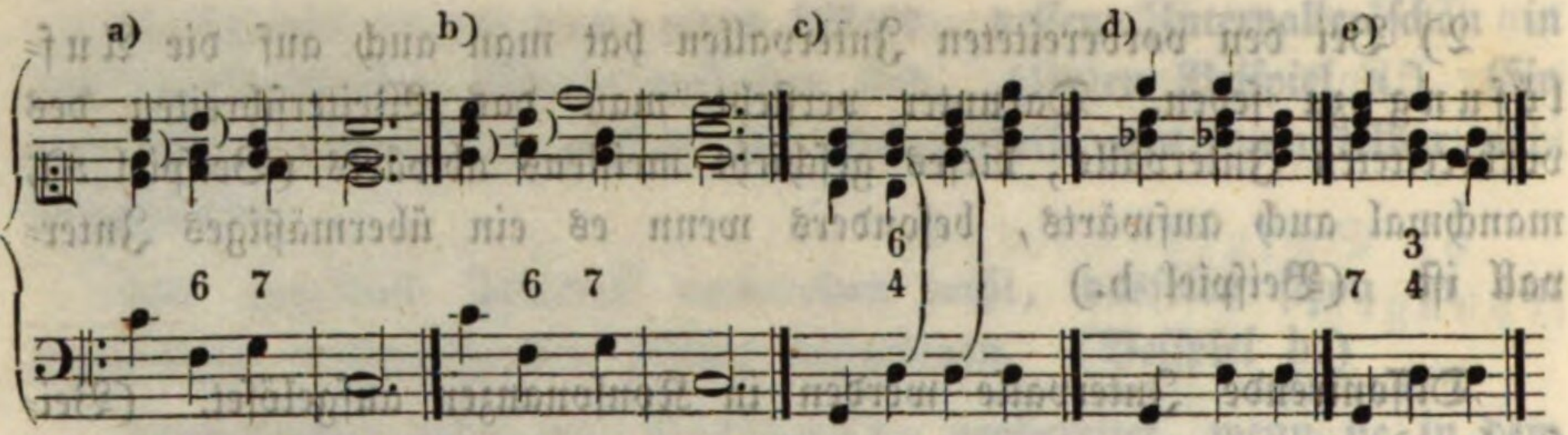
Doch können konsonirende, sogar dissonirende Intervalle, die man vorzubereiten und aufzulösen d. i. gebunden zu gebrauchen pflegt, auch unvorbereitet eintreten und entweder unaufgelöset liegen bleiben oder sich sprungweise fortbewegen, was sich in der Folge zeigen wird.

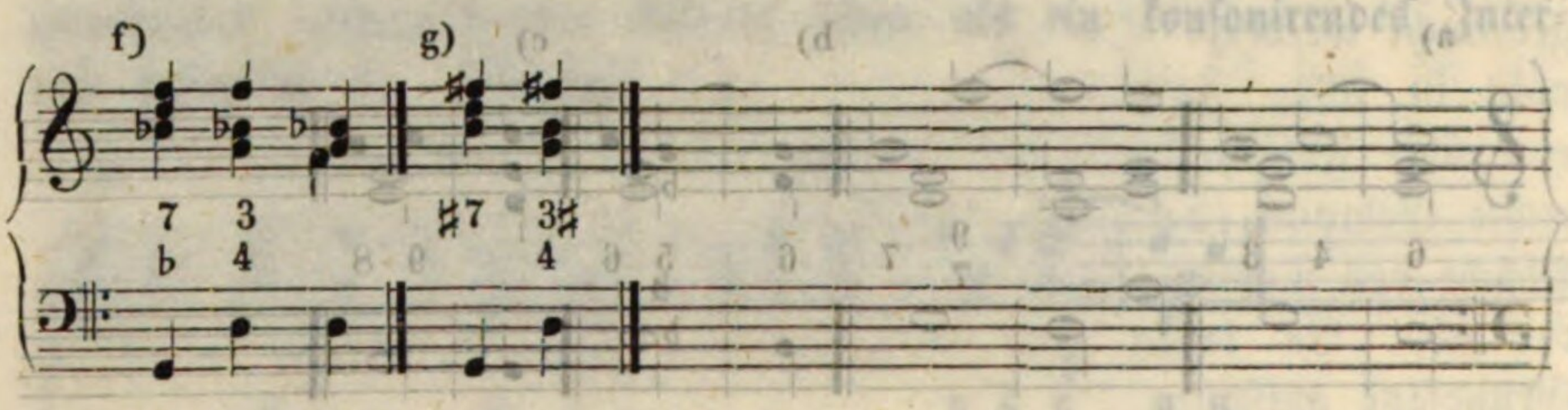
Die Auflösung kann auch aufgehalten, verzögert werden, d. i. sie muß eben nicht im nächsten, sondern sie kann auch um einige Akkorde später erfolgen. Z. B.



3) Unter den konsonirenden Intervallen bedarf die reine Quarte zwischen dem Basse und einer Oberstimme einer eigenthümlichen Behandlung, welche viele Theoretiker gleichfalls eine Art Vorbereitung nennen.

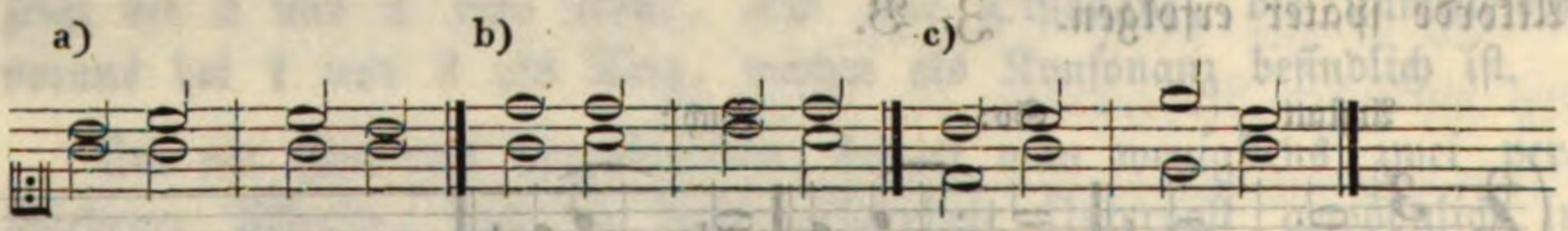
Es ist hier, wie bemerkt, nicht von einer Quarte zwischen zwei Oberstimmen (nicht etwa von solchen, wie in den Beispielen a und b), sondern von derjenigen Quarte die Rede, welche zwischen dem Basse und einer Oberstimme Statt findet. Sie ergibt sich durch die zweite Versetzung der Drei- und Vierklänge. (Siehe Beispiel c, d, e, f, g.)



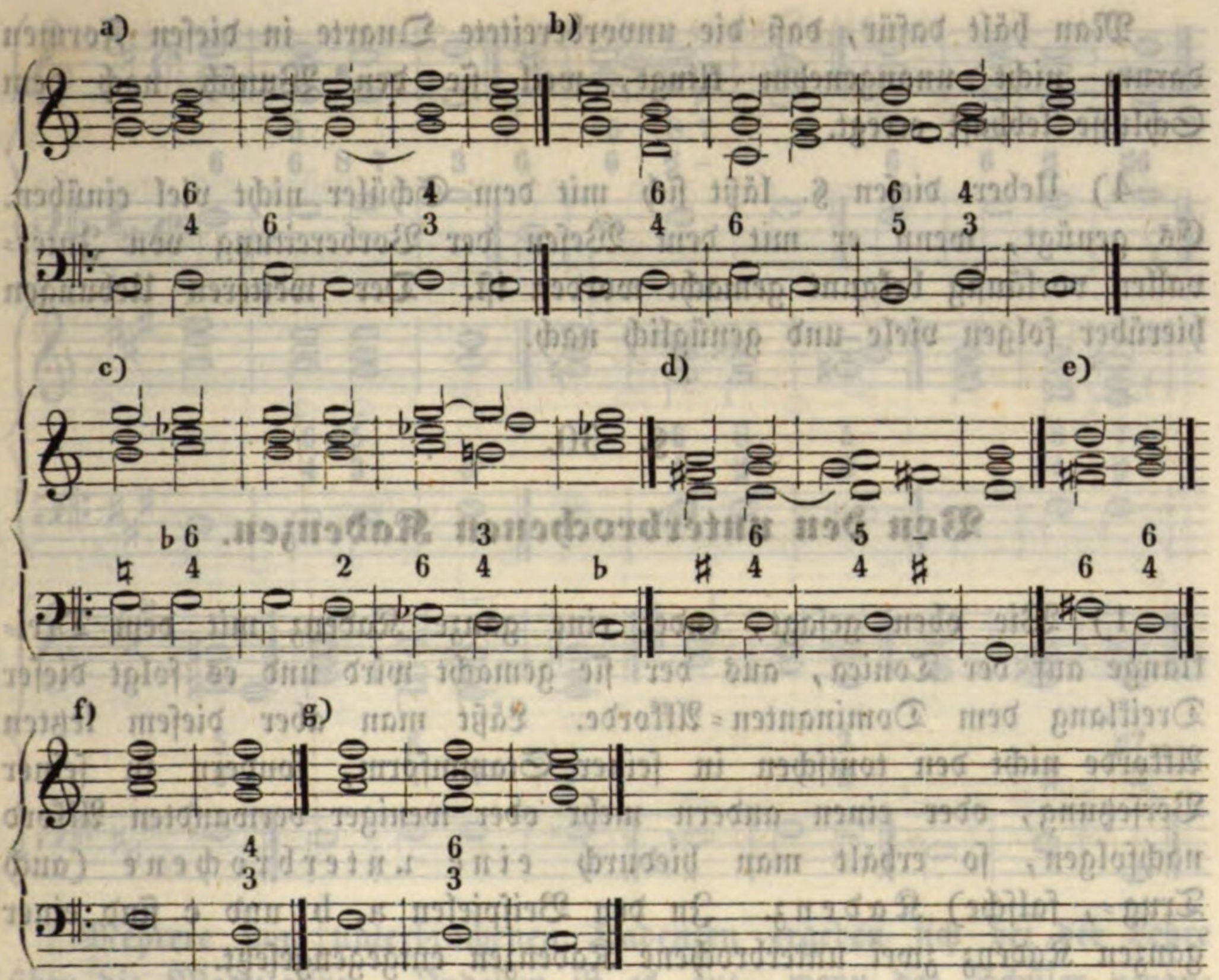


In den Beispielen c, d, e, f, g zeigt der Baß zu einer der Oberstimmen **D—G**, mithin eine reine Quarte. Diese wird gewöhnlich auf folgende Art behandelt:

Sie verlangt eine gemeinschaftliche, d. i. eine Bindungsnote, entweder im Basse oder in der Oberstimme. Man sehe:



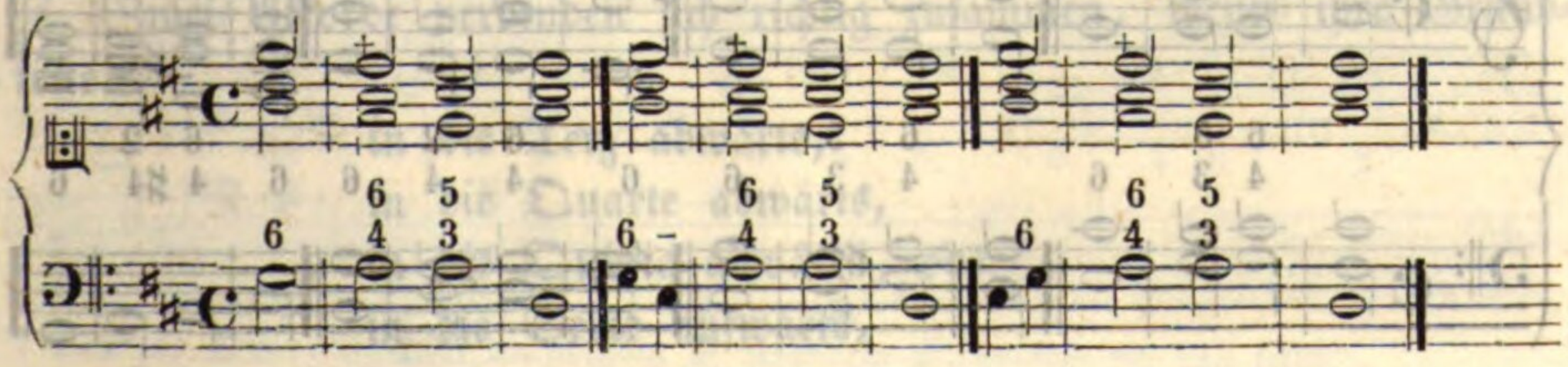
Das Beispiel a läßt die Quarte durch die stufenweise Bewegung der Oberstimme entstehen, wobei die Unterstimme unbeweglich bleibt und hiedurch die Bindungsnote bildet. Man nennet diesen Fall die Vorbereitung der Quarte durch den Baß. — In dem Beispiel b ist das Verfahren umgekehrt; es entsteht die Quarte durch die stufenweise Bewegung des Basses, während die Oberstimme liegen bleibt und so die Bindungsnote bildet. Es wird dieses die Vorbereitung der Quarte durch die Oberstimme genannt. Das Verfahren ist also richtig, wenn entweder die Unterstimme liegen bleibt, und die obere um eine Stufe ab- oder aufwärts schreitet, oder wenn, umgekehrt, die Oberstimme liegen bleibt und die untere Stimme (nur) um eine Stufe auf- oder abwärts sich bewegt. Diesem nach ist das obige Beispiel c fehlerhaft, weil beide Stimmen sich bewegen und keine Bindungsnote vorhanden ist. Man betrachte folgende vierstimmige Beispiele:



Die Beispiele a, c, d sind richtig, weil die Quarte entweder in der Ober- oder Baßstimme vorbereitet ist. Die Fehler, die sich dießfalls in den Beispielen b, e und f vorfinden, sind leicht zu bemerken. Man sehe nach den darin vorkommenden reinen Quarten und dann darauf, ob sie entweder durch die nur stufenweise Bewegung der Oberstimme bei liegendem Basse, oder durch die bloß stufenweise Bewegung des Basses bei liegender Oberstimme entsteht.

Will man den Terz-Quarten-Akkord auf der zweiten Stufe ohne vorbereitete Quarte vermeiden, so kann man wie Beispiel g verfahren und anstatt der Quarte die doppelte Terz nehmen.

Von der bezeichneten Regel wird jedoch in den Kadenzen eine Ausnahme gemacht; hier tritt die reine Quarte unvorbereitet ein. Z. B.



Man hält dafür, daß die unvorbereitete Quarte in diesen Formen darum nicht unangenehm klingt, weil sie den Wunsch nach dem Schlusse lebhaft erregt.

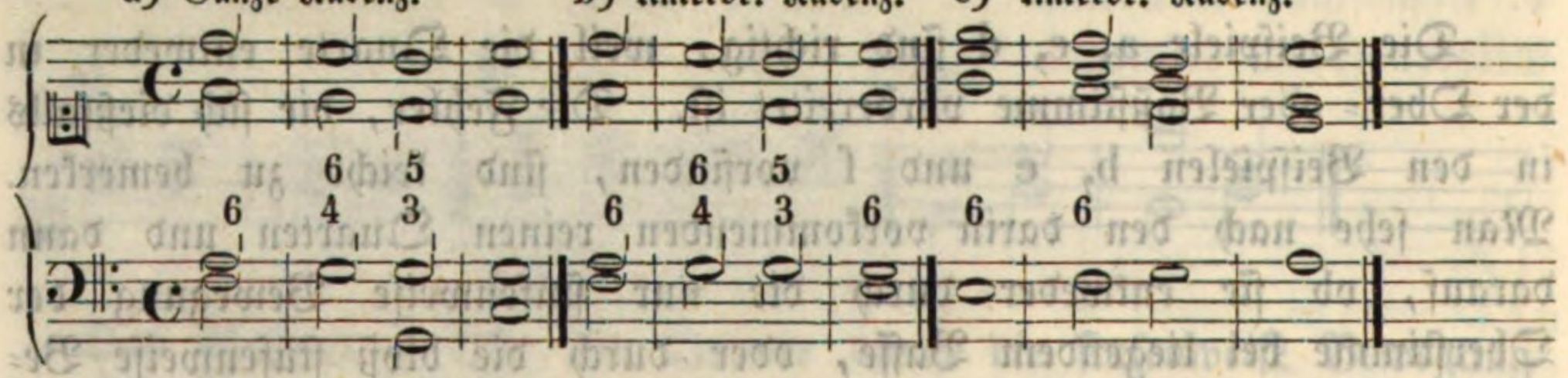
4) Ueber diesen §. läßt sich mit dem Schüler nicht viel einüben. Es genügt, wenn er mit dem Wesen der Vorbereitung von Intervallen vorläufig bekannt gemacht worden ist. Der weiteren Uebungen hierüber folgen viele und genüglich nach.

§. 30.

Von den unterbrochenen Kadenzen.

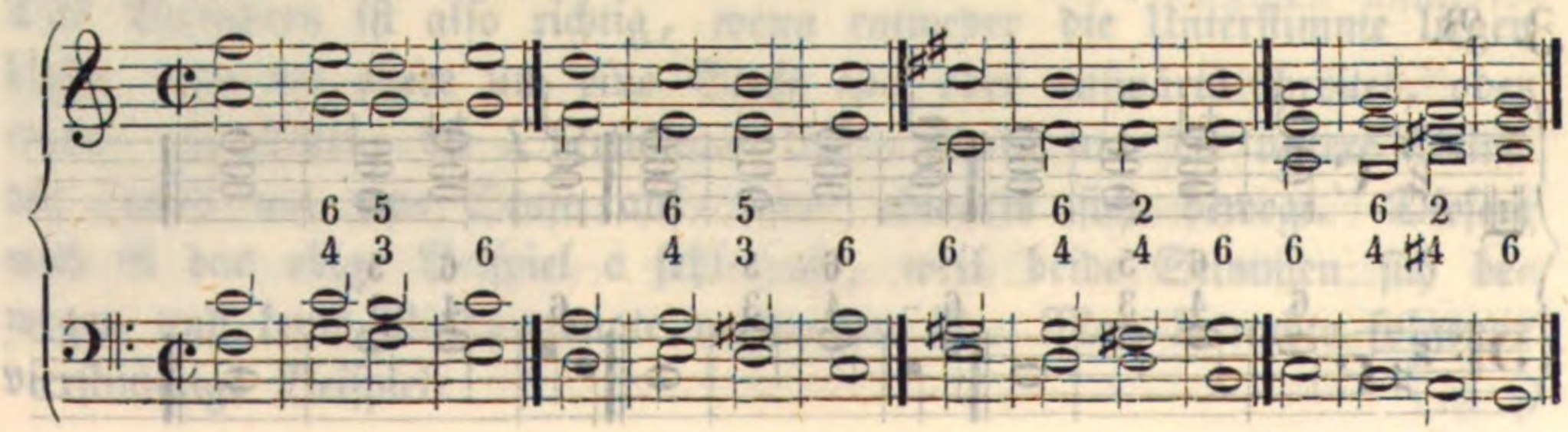
1) Wie oben gesagt, endet eine ganze Kadenz mit dem Dreiklange auf der Tonica, aus der sie gemacht wird und es folgt dieser Dreiklang dem Dominanten-Akkorde. Läßt man aber diesem letzten Akkorde nicht den tonischen in seiner Stammform, sondern in seiner Versetzung, oder einen andern mehr oder weniger verwandten Akkord nachfolgen, so erhält man hiedurch eine unterbrochene (auch Trug-, falsche) Kadenz. In den Beispielen a, b und c sind einer ganzen Kadenz zwei unterbrochene Kadenzen entgegengesetzt.

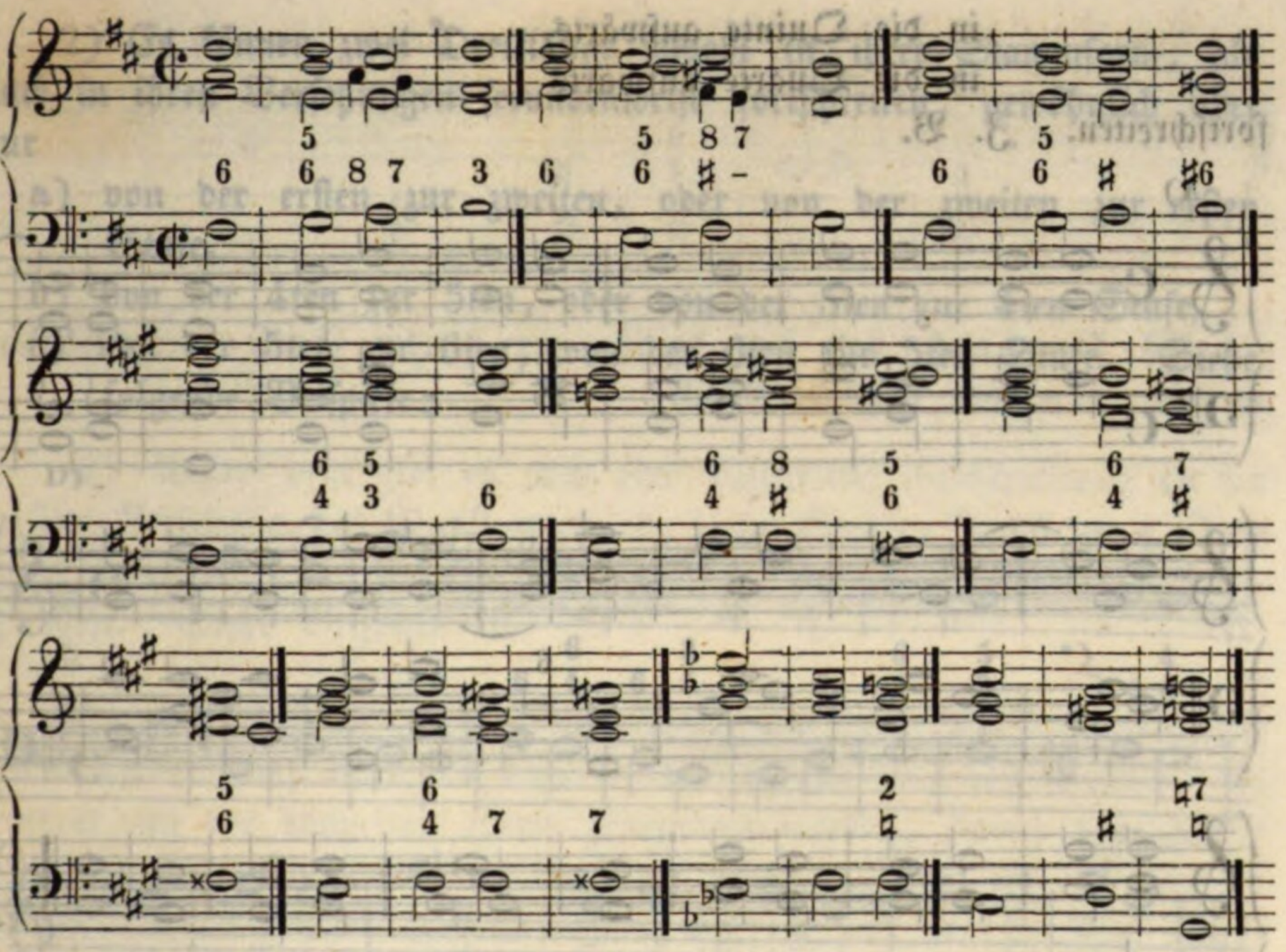
a) Ganze Kadenz. b) Unterbr. Kadenz. c) Unterbr. Kadenz.



Die unterbrochenen Kadenzen sind, zur rechten Zeit benützt, von guter Wirkung. Sie spannen die Aufmerksamkeit und geben der folgenden Periode Kraft.

Hier folgen mehrere Beispiele unterbrochener Kadenzen und es ist Sache des Schülers, zu bestimmen, wie und auf welche Weise jede dieser Kadenzen gebildet worden ist.





Mehrere von unterbrochenen Kadenzen ergeben sich bei der Lehre über die Modulation. Indessen ist es gut, wenn der Schüler veranlaßt wird, jedes der obigen Beispiele in allen gewöhnlichen Tonarten nach früher gegebener Anleitung sorgfältig einzuüben.

§. 31.

Von der Verbindung der Dreiklänge und seiner Versetzungen auf allen Stufen einer Tonart.

1) Zunächst sind es der Dreiklang auf der Tonica, auf der Ober- und Unter-Dominante (mit ihren allenfallsigen Neben-Akkorden), welche unter sich in enger Verbindung stehen. Sie geben die verschiedenen Kadenzen. Es können aber die Dreiklänge auf allen übrigen Stufen einer Tonart zu einer Akkordenreihe mit einander verbunden werden, besonders wenn sie mitunter auch in ihren Versetzungen angewendet werden. Hierüber ist Folgendes zu bemerken:

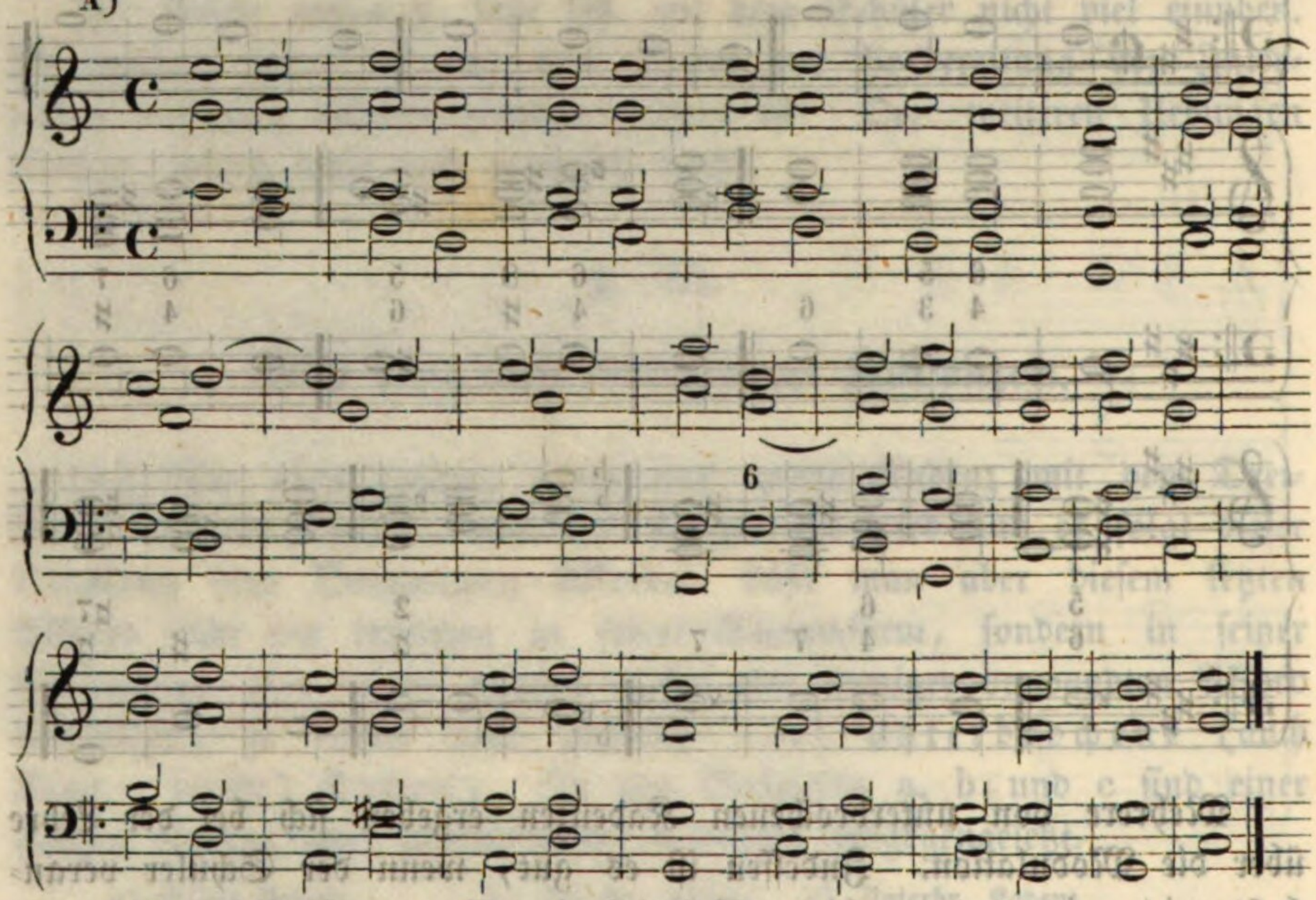
Zwei Akkorde verbinden sich richtig zusammen, wenn ihre Grundtöne

in die Terz abwärts,
in die Quarte abwärts,
in die Quinte abwärts, oder
in die Sexte aufwärts,

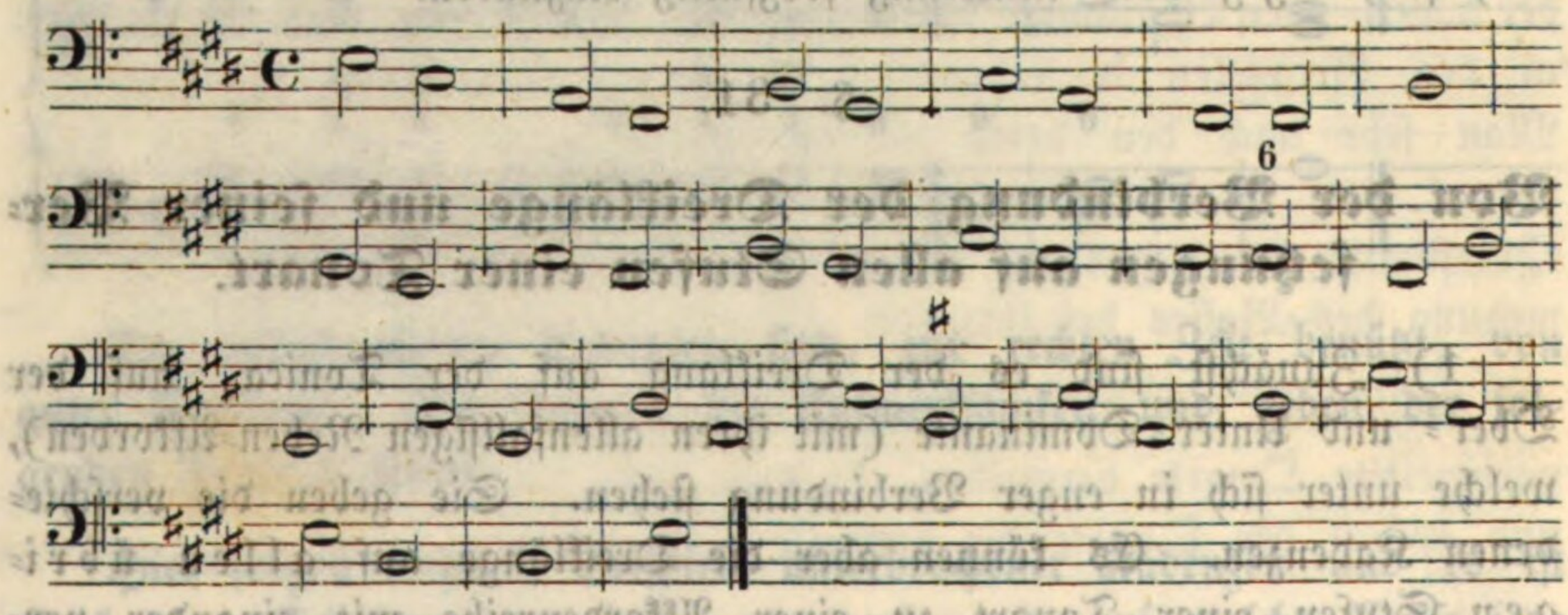
in die Quinte aufwärts,
in die Quarte aufwärts

fortschreiten. Z. B.

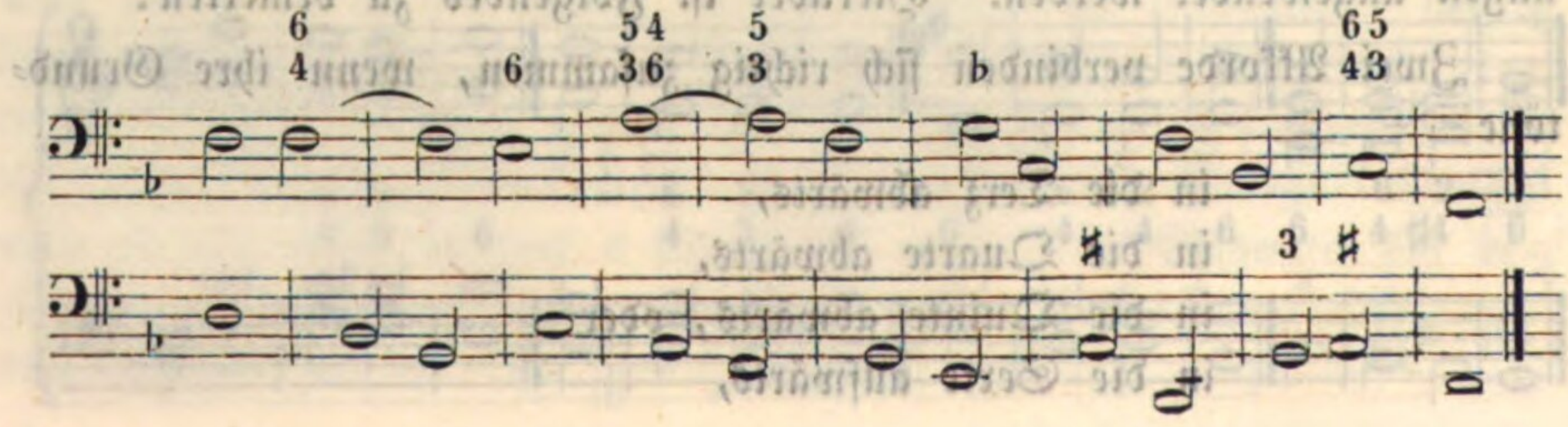
A)



B)



C)



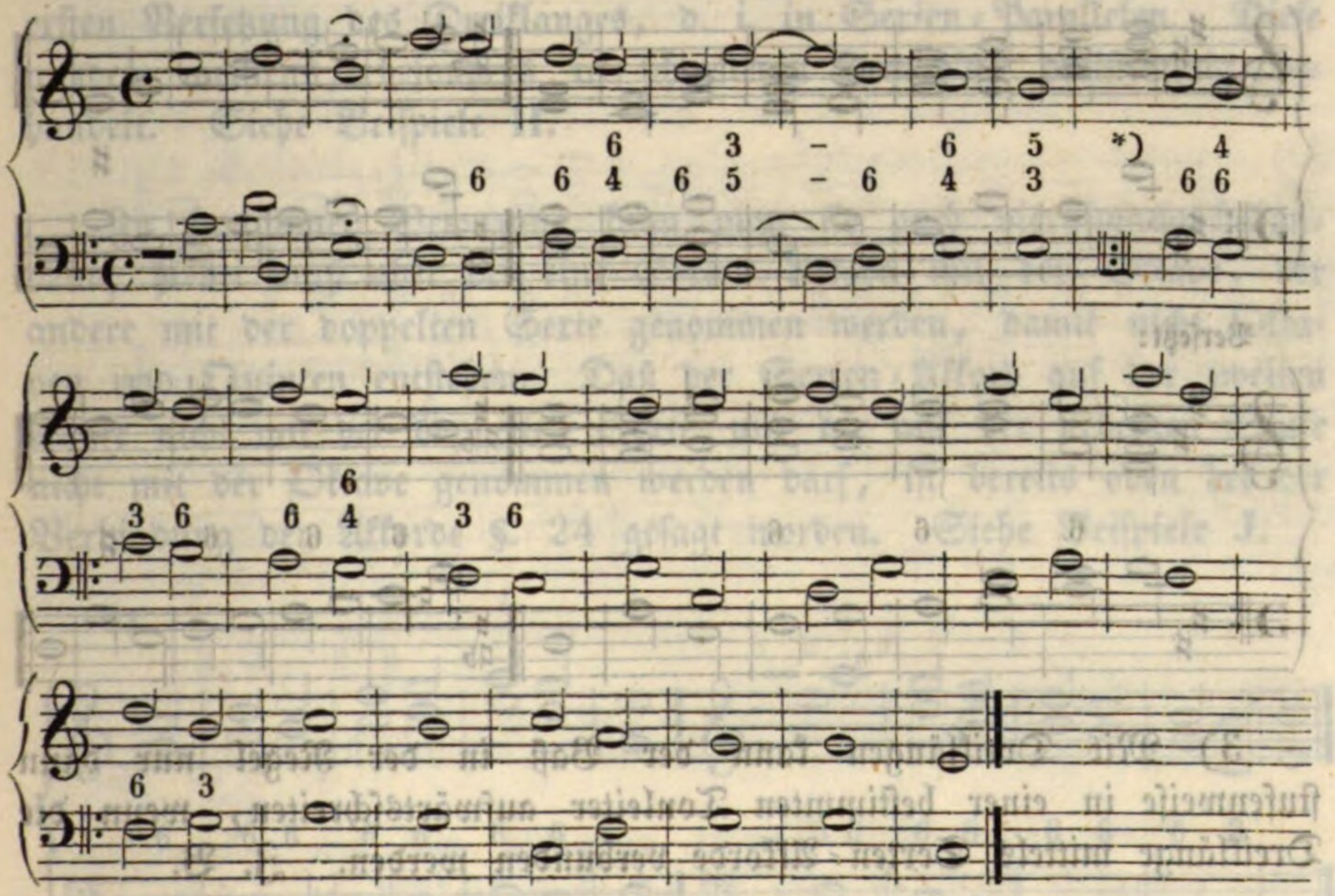
2) Es können zwei Dreiklänge sowohl in ihrer Stammform, als auch in ihren Versetzungen secundenweise fortschreiten, gewöhnlich aber nur

a) von der ersten zur zweiten, oder von der zweiten zur ersten Stufe,

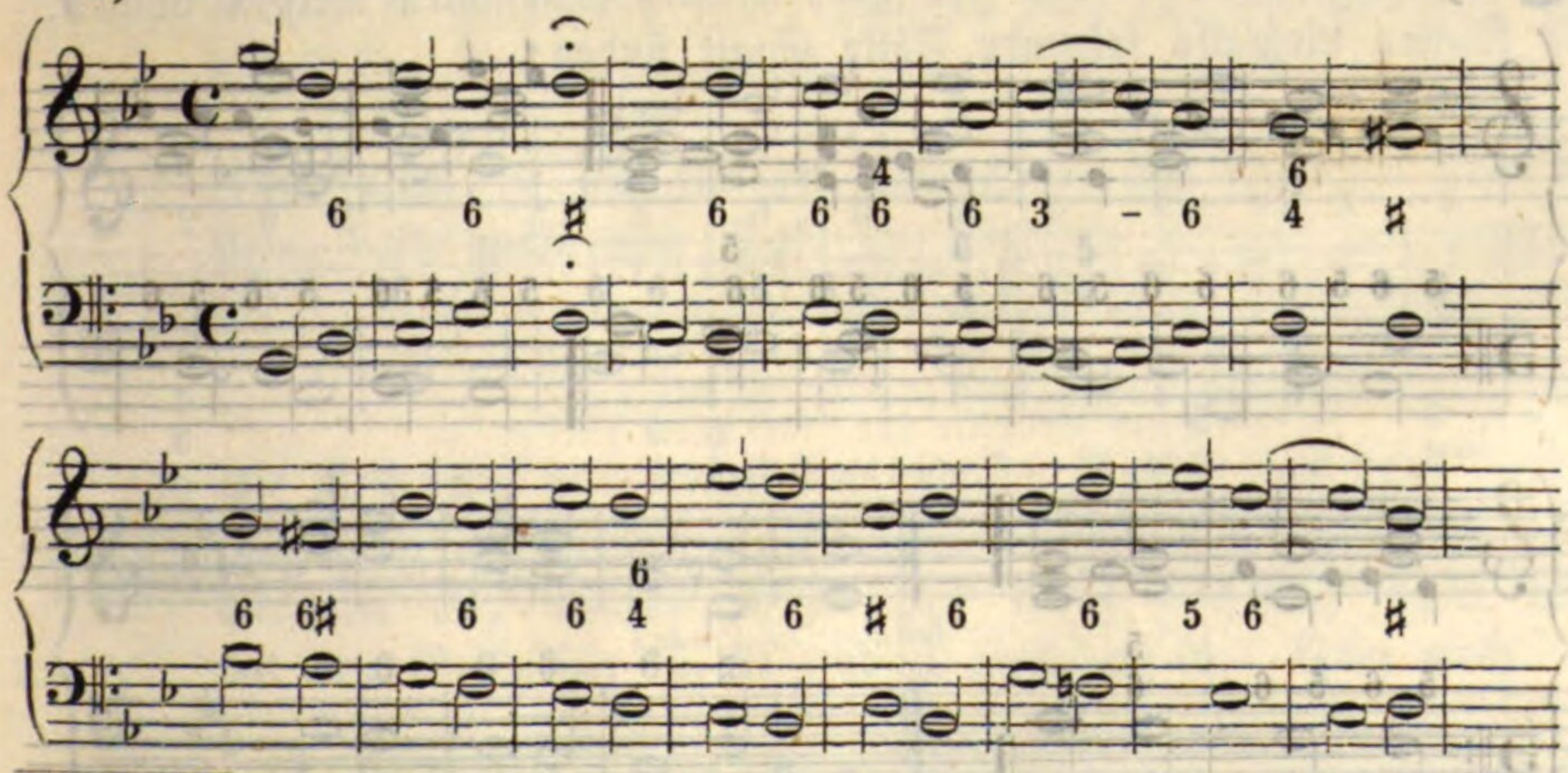
b) von der 4ten zur 5ten, oder von der 5ten zur 4ten Stufe,

c) von der 5ten zur 6ten, von der 6ten zur 5ten Stufe. Siehe folgende Beispiele:

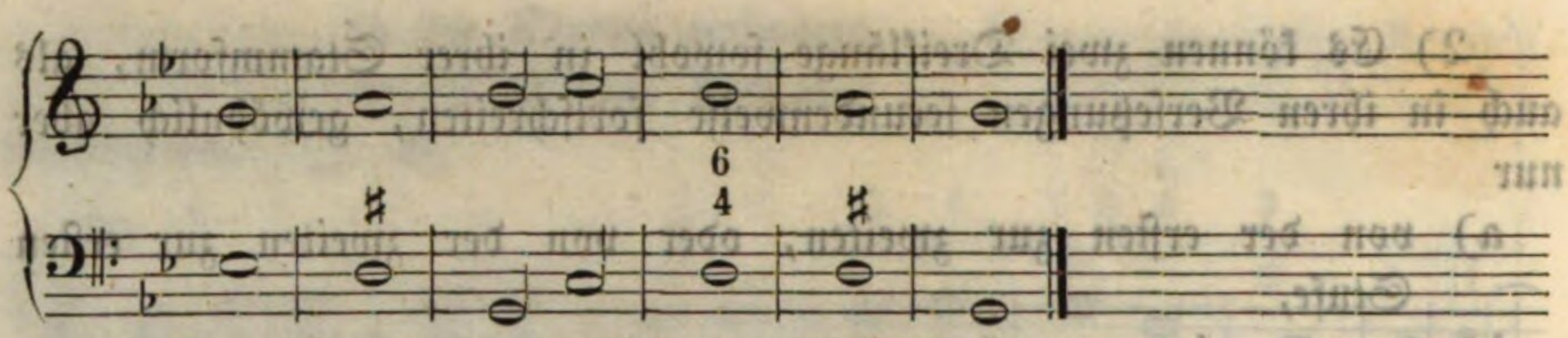
D)



E)

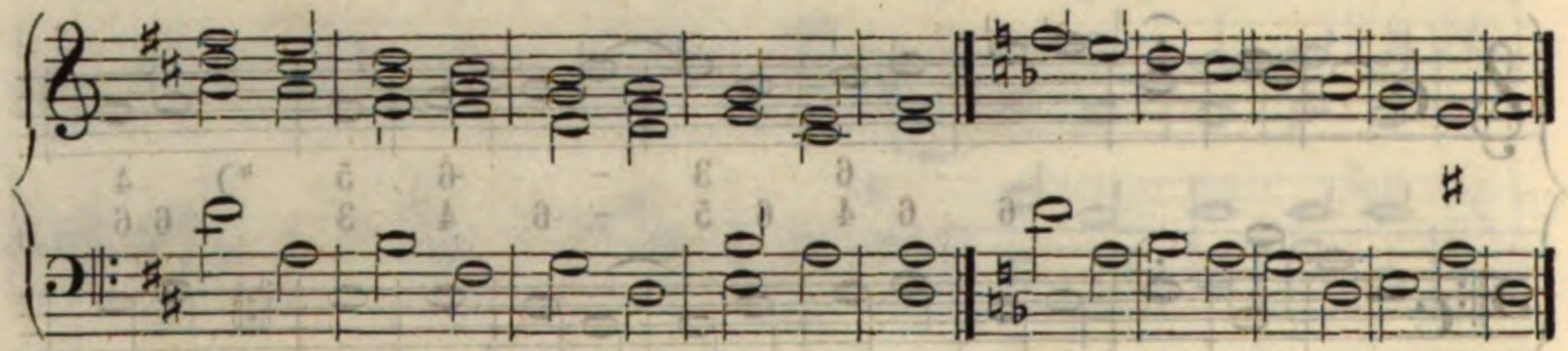


*) Daß der Tenor-Schlüssel dreistimmig zu behandeln ist, versteht sich von selbst.

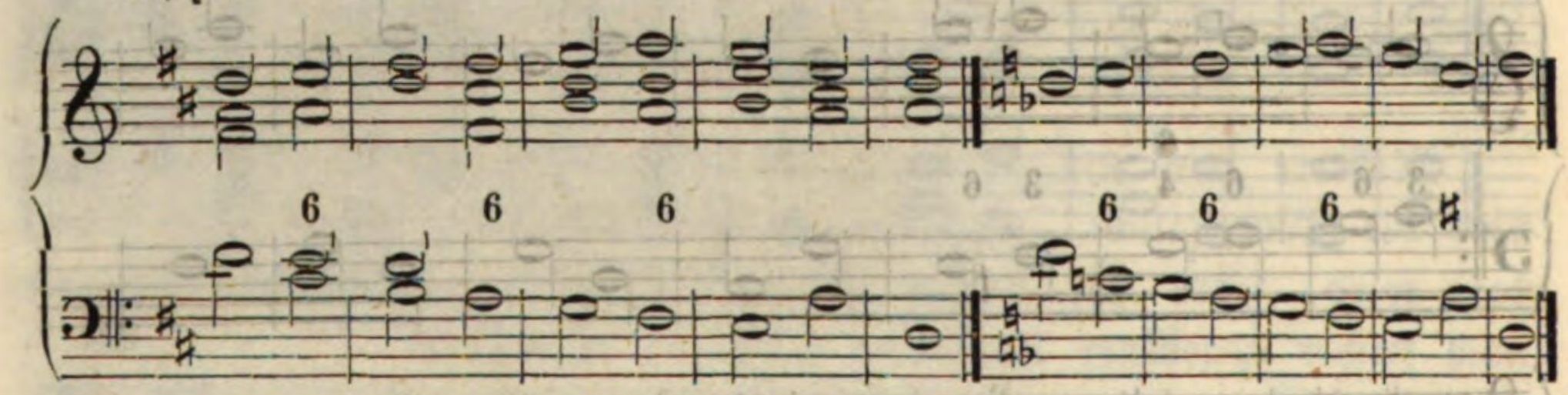


Es kann auch von der dritten zur vierten Stufe fortgeschritten werden, etwa auf folgende Weise:

F)

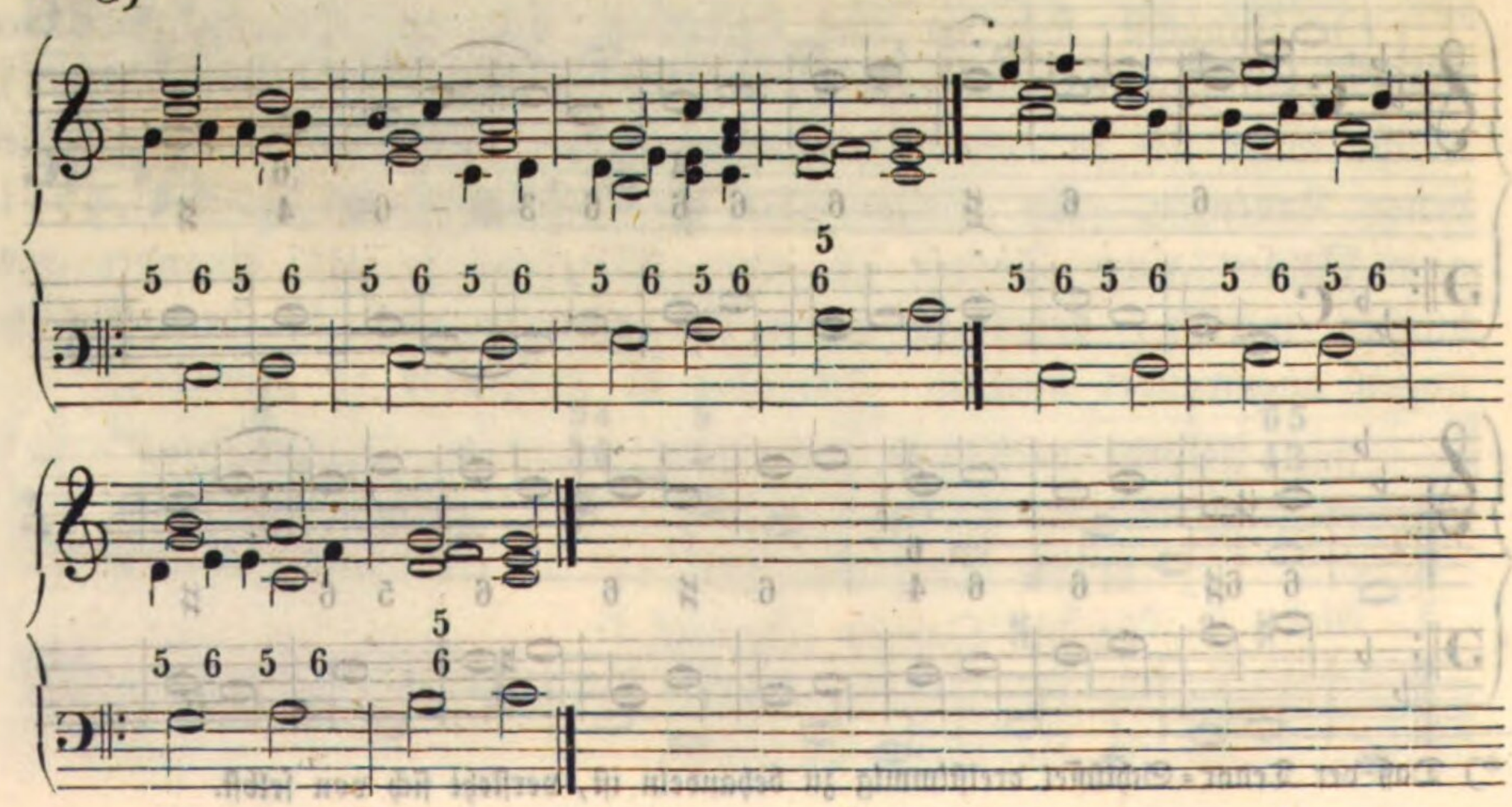


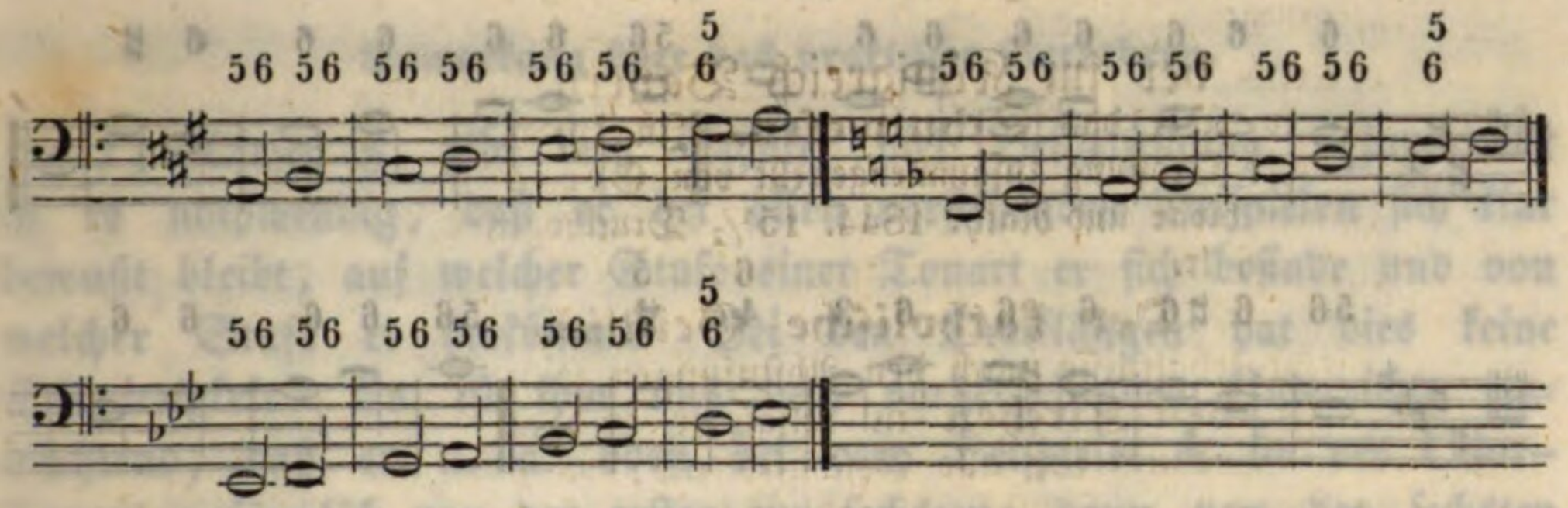
Versetzt:



3) Mit Dreiklängen kann der Baß in der Regel nur dann stufenweise in einer bestimmten Tonleiter aufwärtsschreiten, wenn die Dreiklänge mittels Sexten-Akkorde verbunden werden. Z. B.

G)

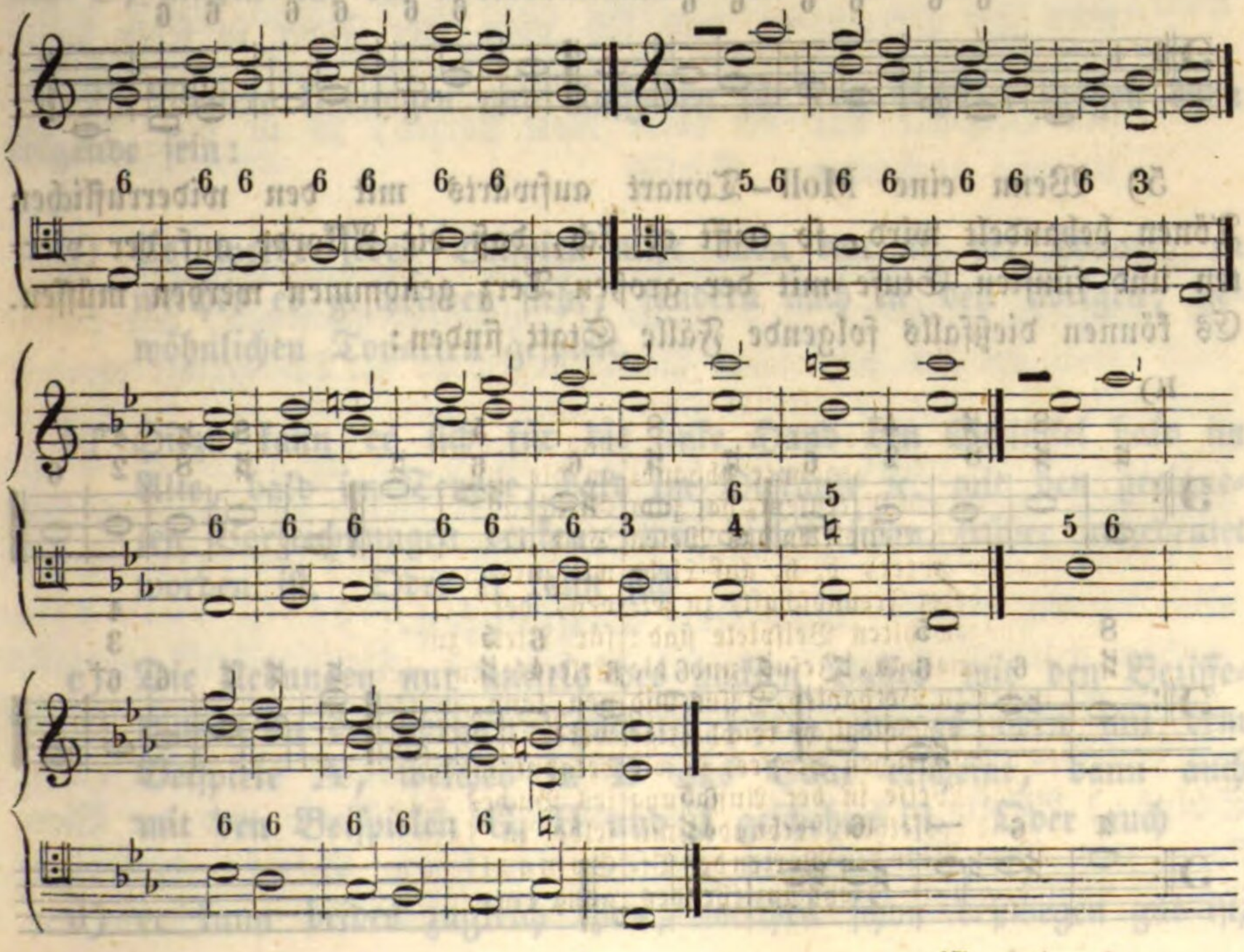




4) Außer dem gibt es noch eine stufenweise Fortschreitung in der ersten Versetzung des Dreiklanges, d. i. in Sexten=Parallelen. Diese werden meistens, besonders in schnelleren Tempo's, dreistimmig behandelt. Siehe Beispiele **H.**

In langsamer Bewegung kann man sie auch vierstimmig behandeln; hiebei muß aber der eine Sexten=Akkord mit der Oktave, der andere mit der doppelten Sexte genommen werden, damit nicht Oktaven und Quinten entstehen. Daß der Sexten=Akkord auf der zweiten Stufe nicht mit der doppelten Sexte und der auf der siebenten Stufe nicht mit der Oktave genommen werden darf, ist bereits oben bei der Verbindung der Akkorde §. 24 gesagt worden. Siehe Beispiele **J.**

H)



J)

5) Wenn eine **Moll-Tonart** aufwärts mit den widerruflichen Tönen behandelt wird, so trifft es sich, daß die Akkorde auf der vierten und fünften Stufe mit der großen Terz genommen werden müssen. Es können dießfalls folgende Fälle Statt finden:

K)

Anmerkung über das praktische Verfahren.

1) Dieser §. gibt dem Schüler viel Beschäftigung. Zuvörderst ist es nothwendig, daß er bei allen vorstehenden Beispielen sich klar bewußt bleibt, auf welcher Stufe einer Tonart er sich befinde und von welcher Stufe er herkömmt. Bei den Dreiklängen hat dies keine Schwierigkeit. Es ist ihm aus dem vorhergehenden Unterrichte einleuchtend, daß er u. a. oben bei dem Beispiele **A** in der Cdur-Tonart anfänglich von der ersten zur sechsten; dann von der sechsten zur vierten, von der vierten zur zweiten, von der zweiten zur fünften und von dieser zur dritten Stufe schreitet.

Weniger leicht mag es ihm sein, in den folgenden Beispielen — von dem Beispiele **C** an, — in welchen Versetzungen vorkommen, die Klangstufen zu bestimmen. Hier werde der Schüler erinnert, daß man bei dem Sexten-Akkorde in der linken Hand anstatt des Grundtones die Terz, bei dem Quart-Sexten-Akkorde die Quinte hat und das Auffinden der Stammform und seines Sitzes kann ihm keine Schwierigkeit sein. So z. B. bringt eben das Beispiel **C** im zweiten Akkorde den Quart-Sexten-Akkord auf **F**; es ist dieses der Dreiklang auf **B**, also auf der Unter-Dominante. U. s. w. Der vierte Akkord ist der kleine Terz-Sexten-Akkord auf **E**, d. i. der Dreiklang auf **C**, mithin auf der Oberdominante. U. s. w.

2) Weitere Uebungen und Aufgaben für den Schüler mögen etwa folgende sein:

a) Es werde jedes Beispiel nicht etwa nur in der Tonart, in welcher es geschrieben steht, sondern auch in den übrigen, gewöhnlichen Tonarten gespielt.

b) Hiezu kann er sich für die linke Hand den Schlüssel bald im Alte, bald im Tenore, bald im Diskante ꝛc. mit den geeigneten Vorzeichnungen denken, wie dieses schon früher angedeutet worden ist. Oder er kann sich

c) Die Uebungen nur mittels des nackten Basses mit den Bezifferungen in die übrigen Tonarten setzen, wie es oben mit dem Beispiele **A**, welches in **B** aus **C**dur erscheint, dann auch mit den Beispielen **G**, **H** und **J** geschehen ist. Oder auch

d) er kann beides zugleich thun, welches schon deßwegen gut ist,

weil die gedachte Versetzung in die verschiedenen Schlüssel (b) nicht für alle Tonarten ausreicht.

e) In denjenigen Uebungen, in welchen wie bei **D** und **E** geschehen ist, nur die Diskant-Note gezeichnet steht, hat der Schüler die beiden Mittelstimmen selbst auszusetzen.

f) Diejenigen Beispiele (**C** und **K**), die nur im bezifferten Basse vorkommen, soll sich der Schüler in die übrigen Stimmen wenigstens für eine Tonart in Noten aussetzen.

g) Die Uebungen, welche nur in der engen Harmonie gegeben sind, hat der Schüler auch in die getheilte Harmonie zu setzen, und abwechslungsweise, wenn es von ihm verlangt werden kann, zu spielen.

h) Die in Stimmen ausgesetzten Beispiele sind jedes nur von einer — z. B. von der Terz- oder Oktav-Stimmenlage aus gegeben. Viele derselben lassen sich auch von den übrigen Stimmlagen ausgehend spielen. Das soll der Schüler auch thun. Er wird sich dabei überzeugen, daß er, sobald er von einer anderen Stimmlage ausgeht, durch das ganze Beispiel hindurch andere Akkorden-Lagen erhält. Das Beispiel **H** aber wird ihn überzeugen, daß sich nicht jede Figur in jeder beliebigen Lage ohne Fehler spielen läßt. Man lasse ihn bei diesem Beispiele nur die obere Note stürzen, so ist diese Ueberzeugung vorhanden. Endlich

i) ist es auch noch gerathen, wenn der Schüler veranlaßt wird, manche Uebungen in die vier Singschlüssel zu setzen, wie dieses oben bei den praktischen Bemerkungen zu §. 22 gezeigt worden ist.

§. 32.

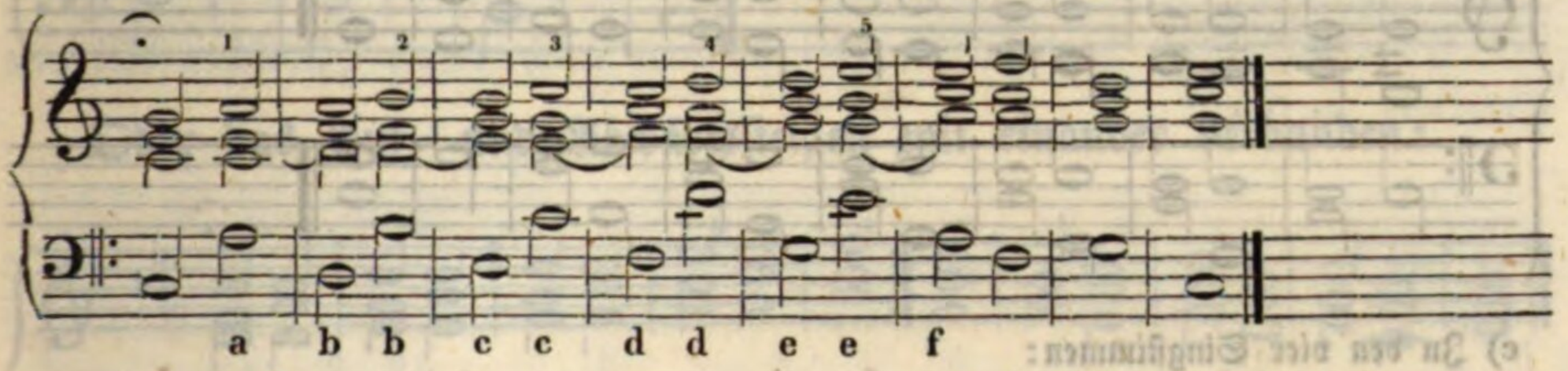
Von den Sequenzen.

1) Eine regelmäßige Fortschreitung von Stufe zu Stufe in einer und derselben Tonleiter ergibt sich durch den Gebrauch der Leit- (nicht Schluß-) Akkorde. (§. 26.) Es sind dieses der Drei- und der Vierklang und ihre Versetzungen auf der fünften Stufe desjenigen Tones, wohin man schreiten will. Befindet man sich z. B. in der

Cdur-Tonart und will man von der ersten Stufe **C** in die zweite, zu **D** schreiten, so ist es der **A**-Akkord, welcher dahin führt, (siehe unten 1); will man

von **D** zu **E**, so hat man sich (2) des **H**=,
von **E** zu **F**, so hat man sich (3) des **C**=,
von **F** zu **G**, so hat man sich (4) des **D**=,
von **G** zu **A**, so hat man sich (5) des **E**=

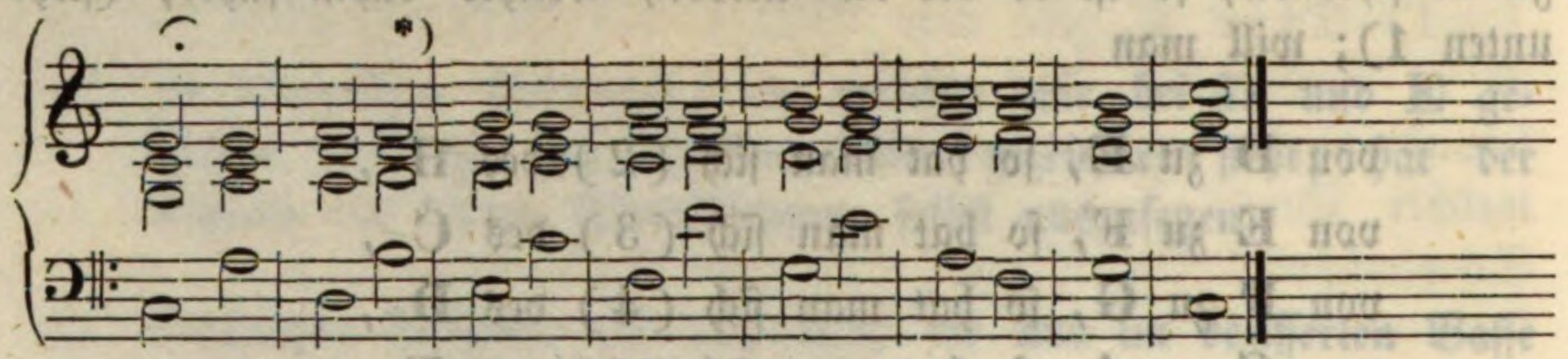
Akkordes zu bedienen. Z. B.



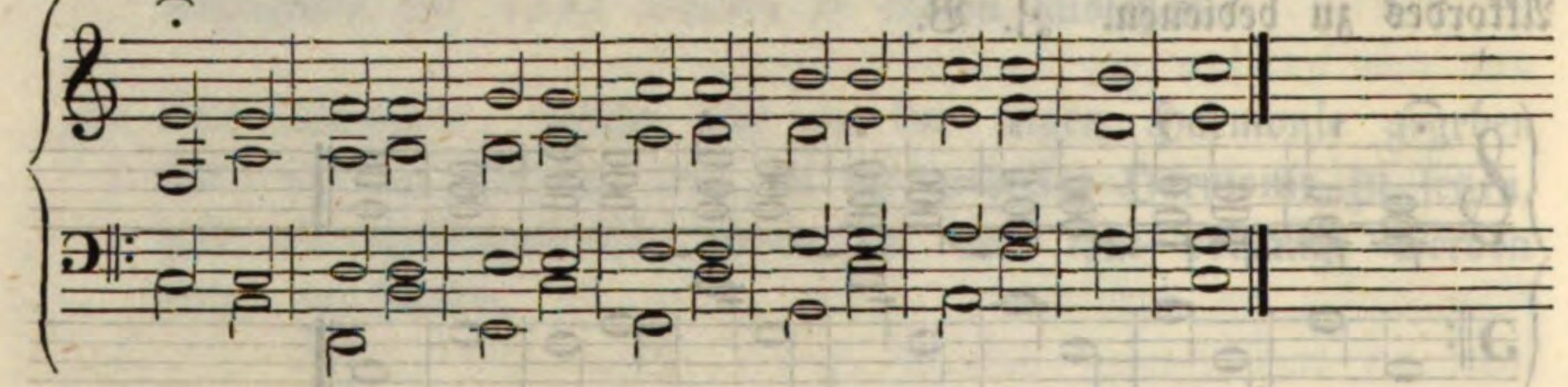
Der Akkord auf **A** ist also der Leit=Akkord in's **D**, der **H**-Akkord ist der Leit=Akkord in's **E**, der **C**-Akkord ist der Leit=Akkord in's **F**, u. s. w. Will man nicht aus der Tonart weichen, so muß jeder Akkord so genommen werden, (dur, moll, vermindert) wie er in der Skala liegt. Man heißt dieses Verfahren ein stufenweises Fortschreiten. Gleichwohl hat man die Terz des Leit=Akkordes (oben 1, 2, 3, 4, 5) gleich einem Leittone zu behandeln, und mithin aufwärts aufzulösen.

2) In dem obigen Notenbeispiele zeigt sich ein gleichmäßiges Verfahren, eine Aehnlichkeit von Takt zu Takt, sowohl hinsichtlich der Lage der Akkorde, als auch hinsichtlich ihres Zusammenhanges, ihrer Bewegung und Auflösung. Wie a zu b sich verhält, so verhalten sich b zu c, c zu d, d zu e und e zu f. Lage, Bewegung und Auflösung sind in diesem Akkorden=Paare gleich. — Eine solche und ähnliche gleichförmige Verbindung und Folge von Akkorden wird eine Sequenz genannt. — Zu Sequenzen gehören also Akkorden=Verbindungen, die sich in gleicher Weise mehrmalen wiederholen. Zur genauern Betrachtung mögen umstehende Beispiele dienen.

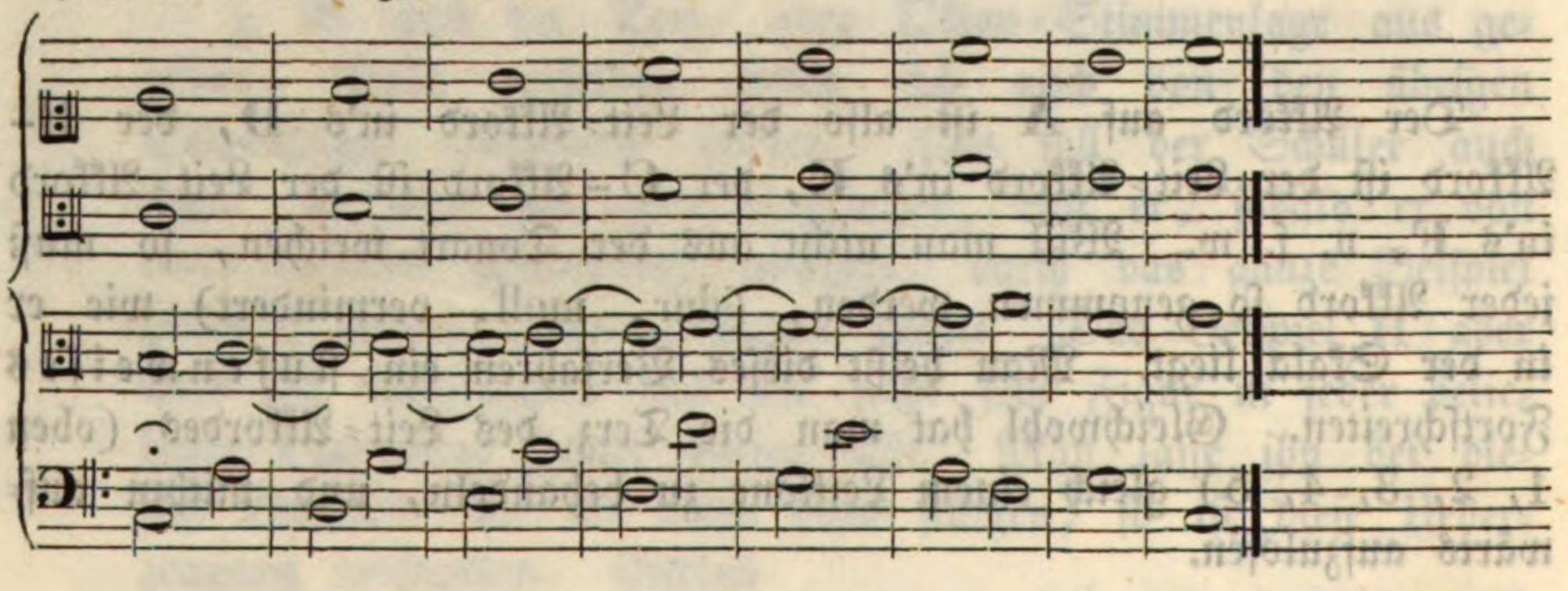
a) Enge Spielweise. Es kann die untere Mittelstimme auch mit der linken Hand mitgespielt werden.



b) Getheilte Spielweise:



c) In den vier Singstimmen:

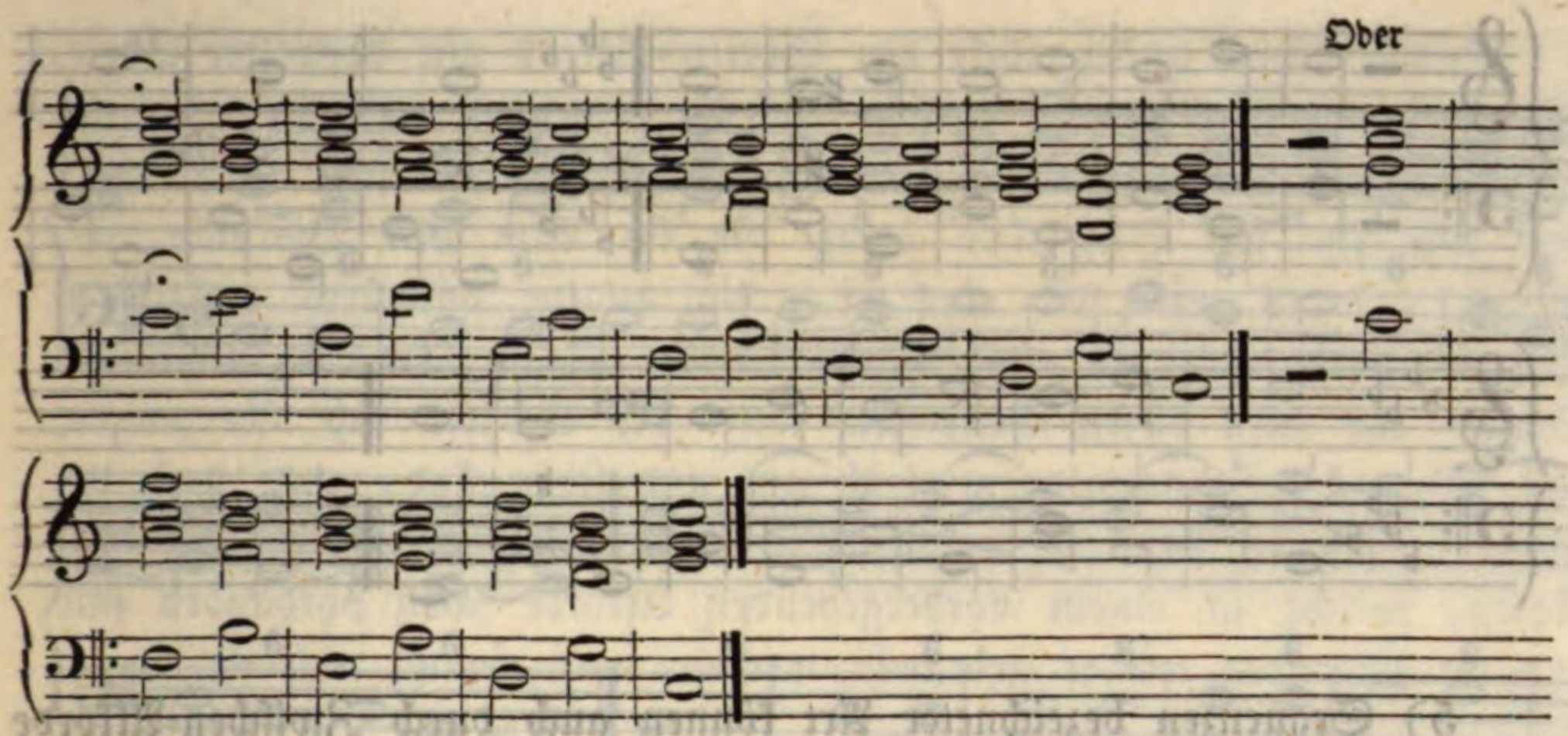


Man sieht hier, daß die einmal begonnene Stimmenlage (oben die Quint-, hier die Terzlage) richtig eingehalten ist und daß die mitsammen in Verbindung stehenden Akkorden-Paare gleichförmig behandelt worden sind. — Noch mehr kann sich der Schüler hievon überzeugen, wenn er selbst obiges Beispiel in die Oktavlage, sowohl in enger als getheilter Harmonie und in die vier Singstimmen setzt. Auch kann er bei c die Alt- und Tenorstimme gegen einander auswechseln.

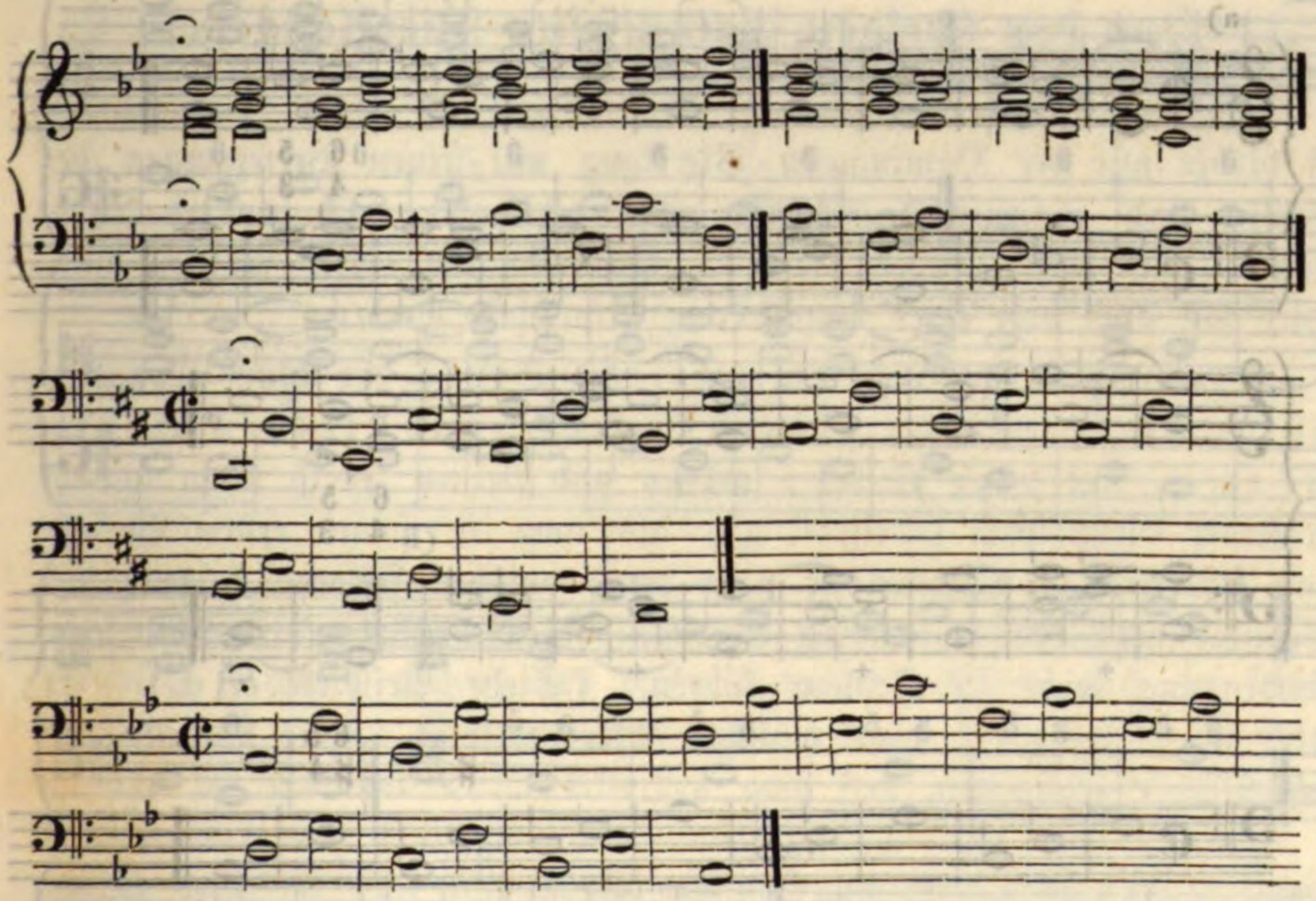
3) Obige Sequenz läßt sich auf dieselbe Weise auch abwärts gebrauchen. Z. B.

---

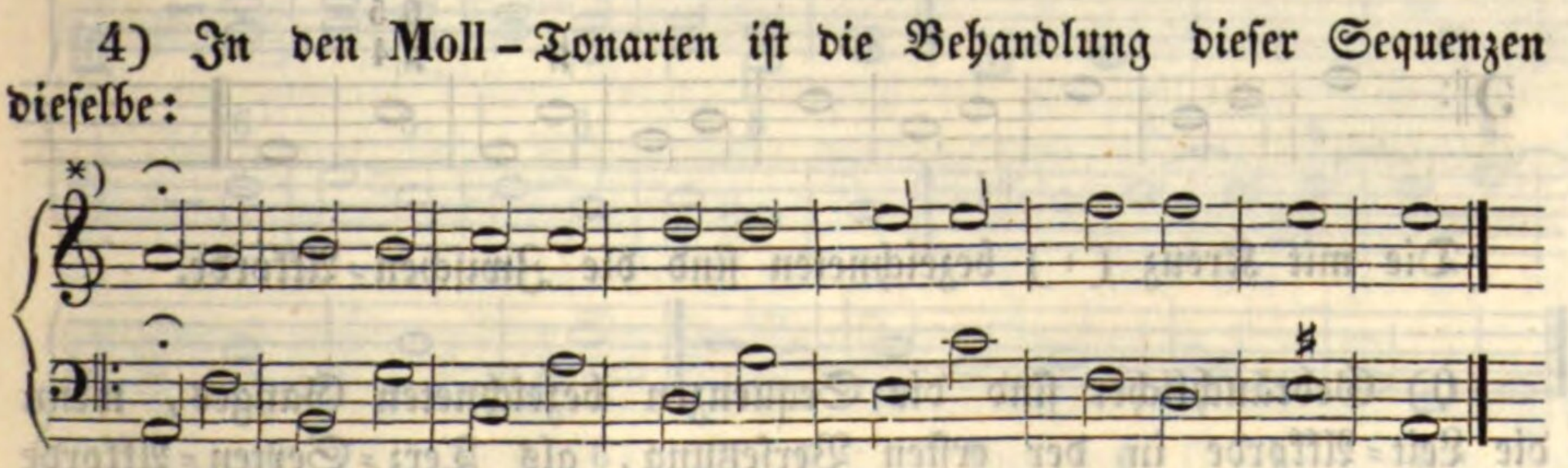
*) Der Schüler kann hier aufmerksam gemacht werden, daß sich der verminderte Dreiklang in Sequenzen recht gut gebrauchen läßt.



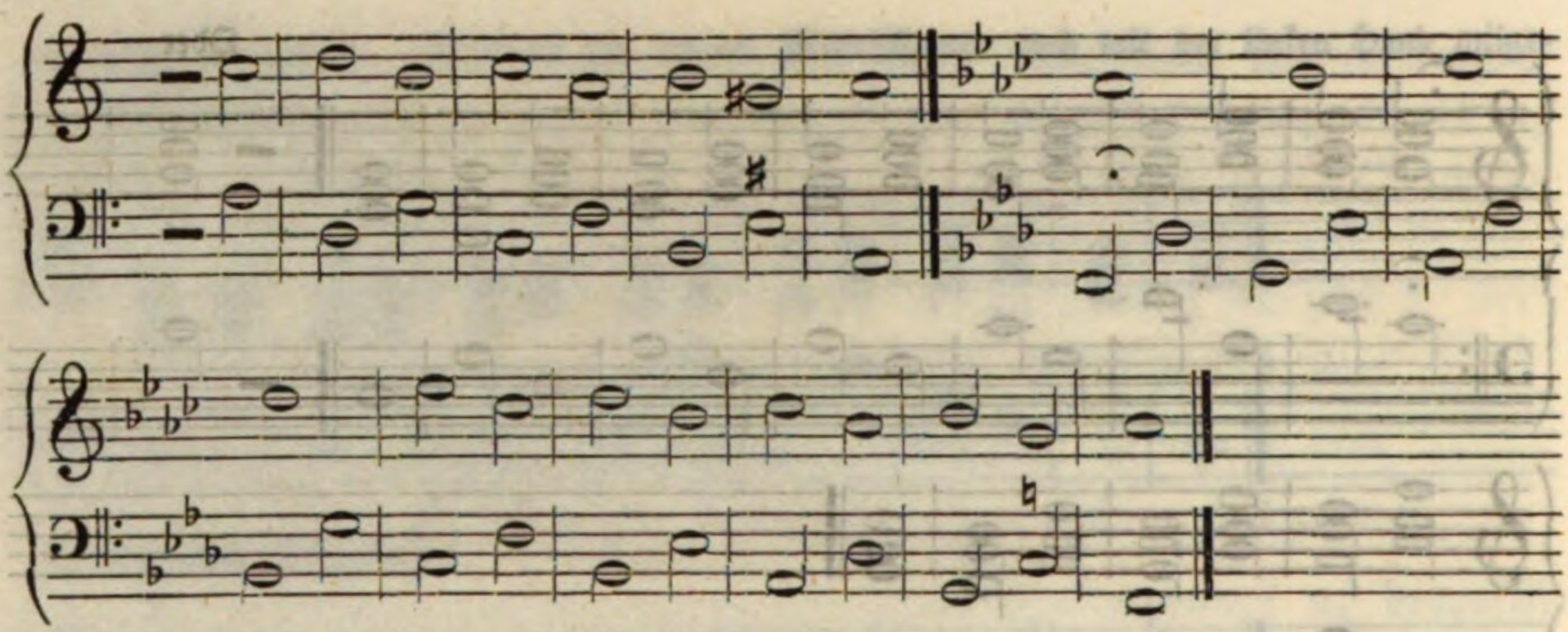
Oder das Auf- und Abwärtssteigen mit einander verbunden:



4) In den Moll-Tonarten ist die Behandlung dieser Sequenzen dieselbe:

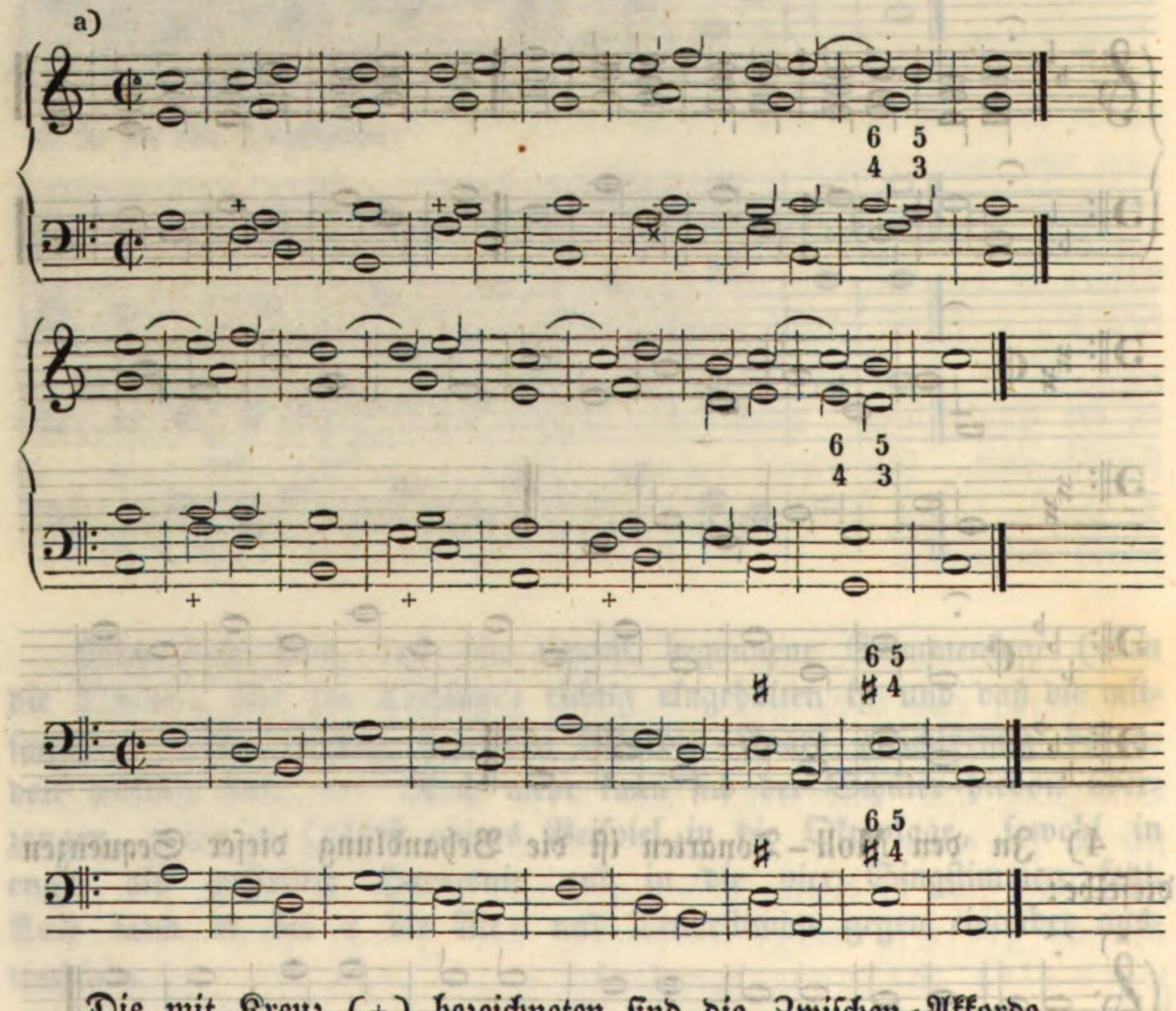


*) Es sind in diesen Beispielen wieder nur der Grundbaß und die Oberstimme bezeichnet; die übrigen Stimmen kann und soll sich der Schüler selbst hinzusetzen.



5) Sequenzen bezeichneter Art können auch durch Zwischen-Akkorde erweitert werden:

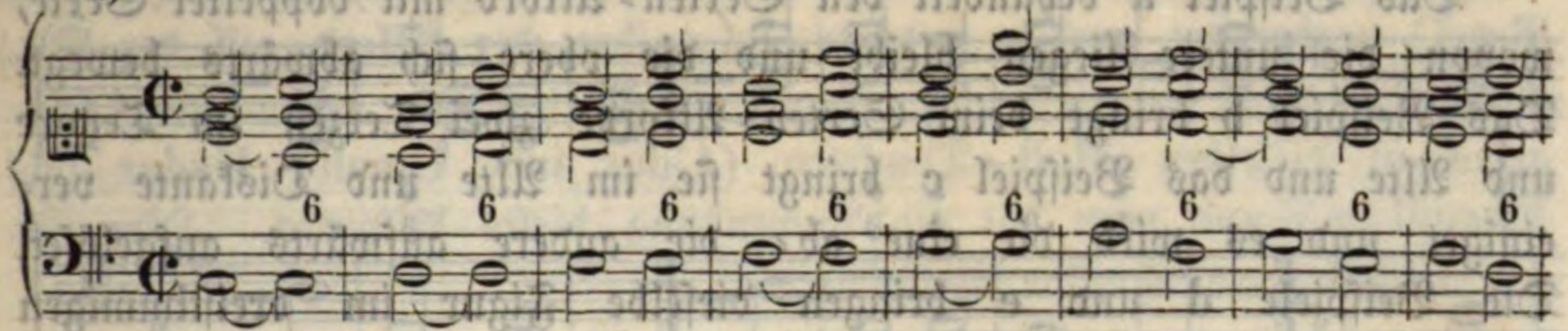
a)



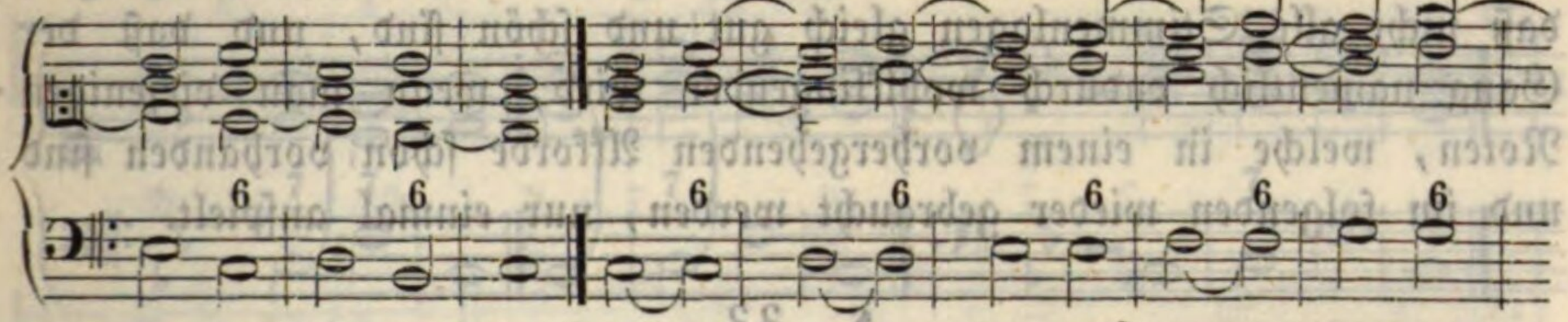
Die mit Kreuz (+) bezeichneten sind die Zwischen-Akkorde.

6) Gebräuchlicher sind die Sequenzen bezeichneten Ganges, wenn die Leit-Akkorde in der ersten Versetzung, als Terz-Sexten-Akkorde genommen werden. Diese können auf verschiedene Weise behandelt werden:

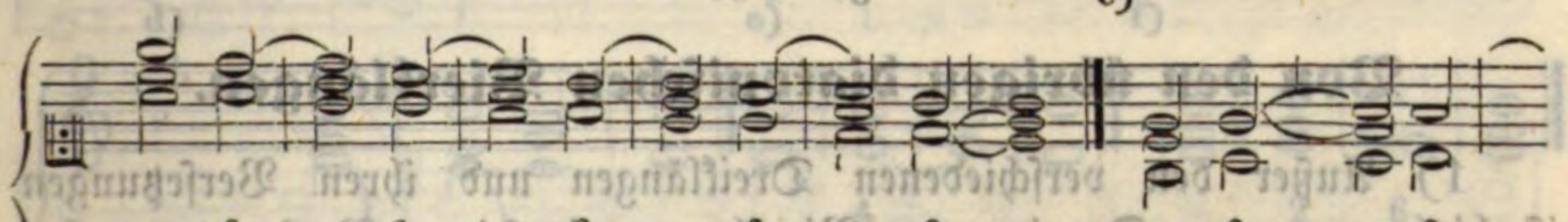
a)



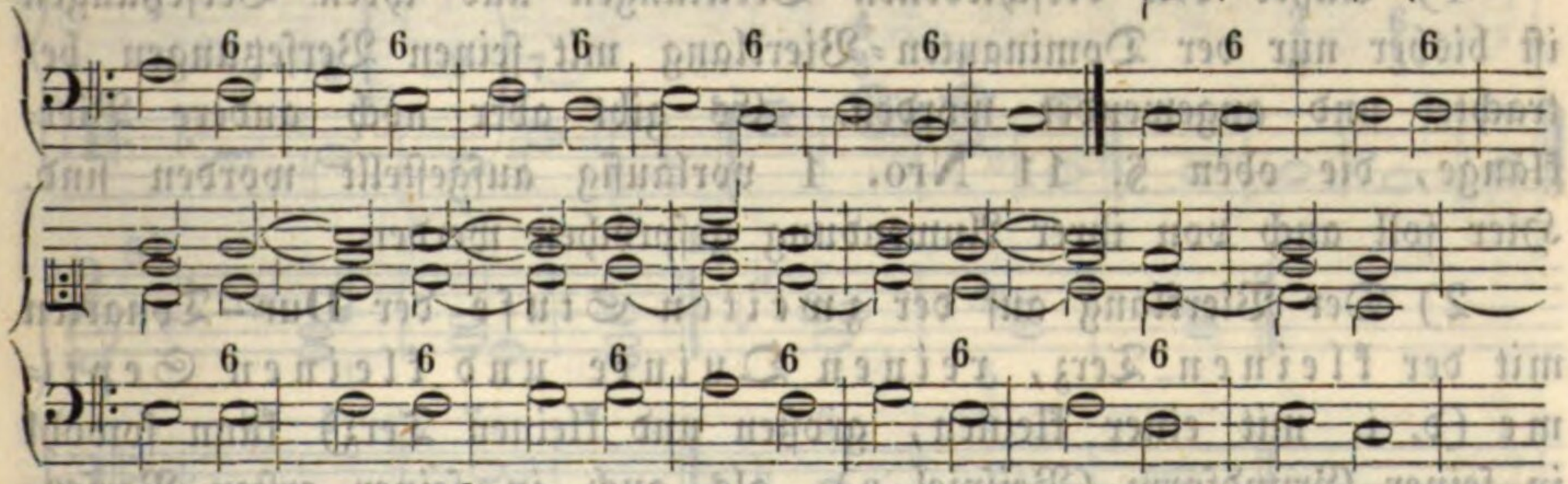
b)



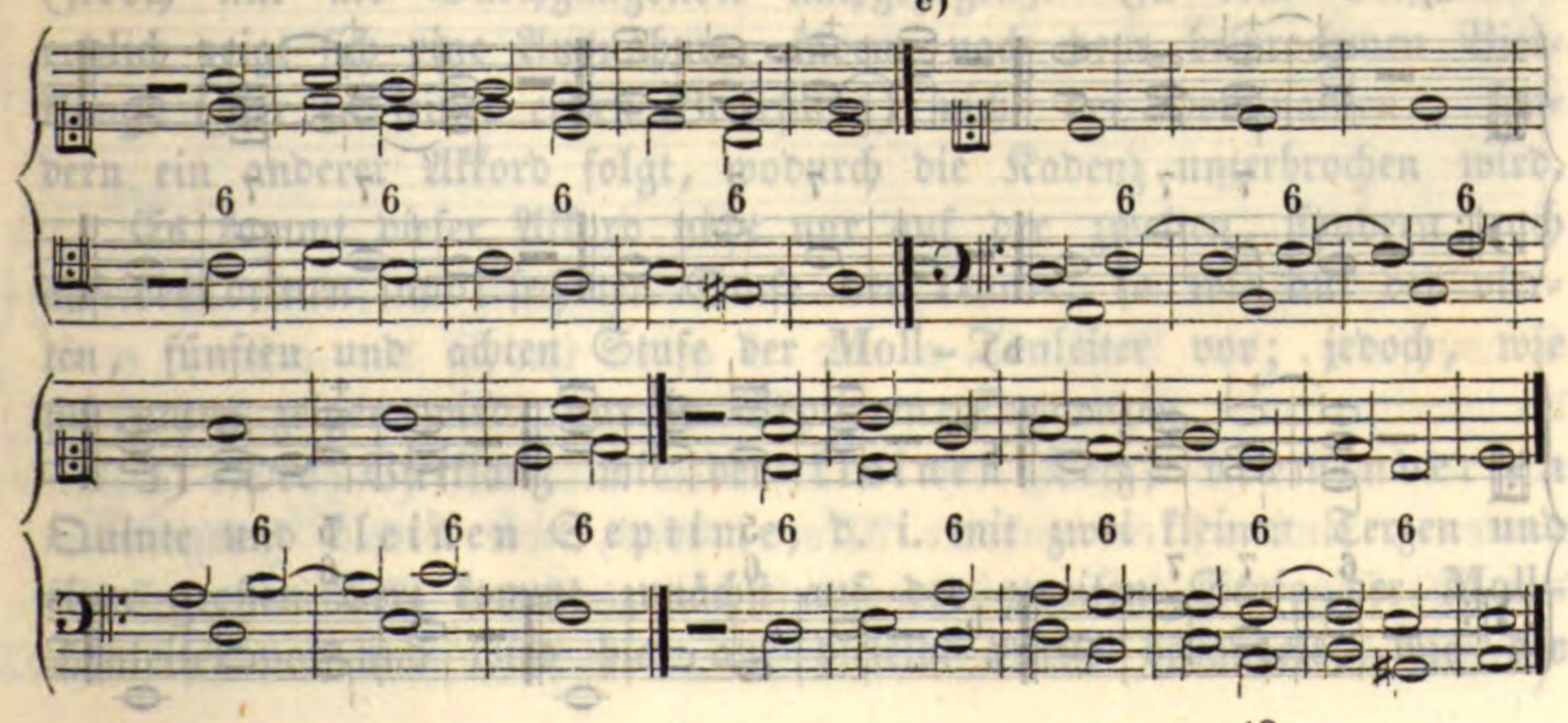
c)



d)



e)



Das Beispiel a behandelt den Sexten-Akkord mit doppelter Sexte, wovon die untere liegen bleibt und die obere sich abwärts bewegt. Das Beispiel b bringt beim Sexten-Akkorde zwei Terzen im Tenore und Alte und das Beispiel c bringt sie im Alte und Diskante vereiniget und es wird die eine ab- die andere aufwärts aufgelöset. Die Beispiele d und e bringen dieselbe Figur im dreistimmigen Satze. An allen diesen Beispielen kann der Schüler sich überzeugen, daß nicht alle Stimmenlagen gleich gut und schön sind, und daß der Gang namentlich dadurch wohlklingender wird, wenn man diejenigen Noten, welche in einem vorhergehenden Akkorde schon vorhanden sind und im folgenden wieder gebraucht werden, nur einmal anspielt.

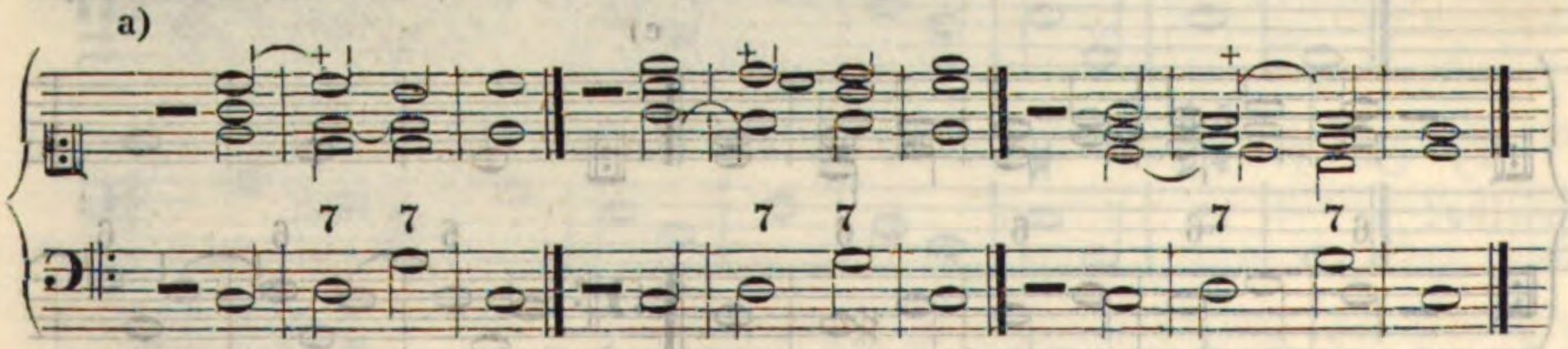
§. 33.

Von den übrigen diatonischen Vierklängen.

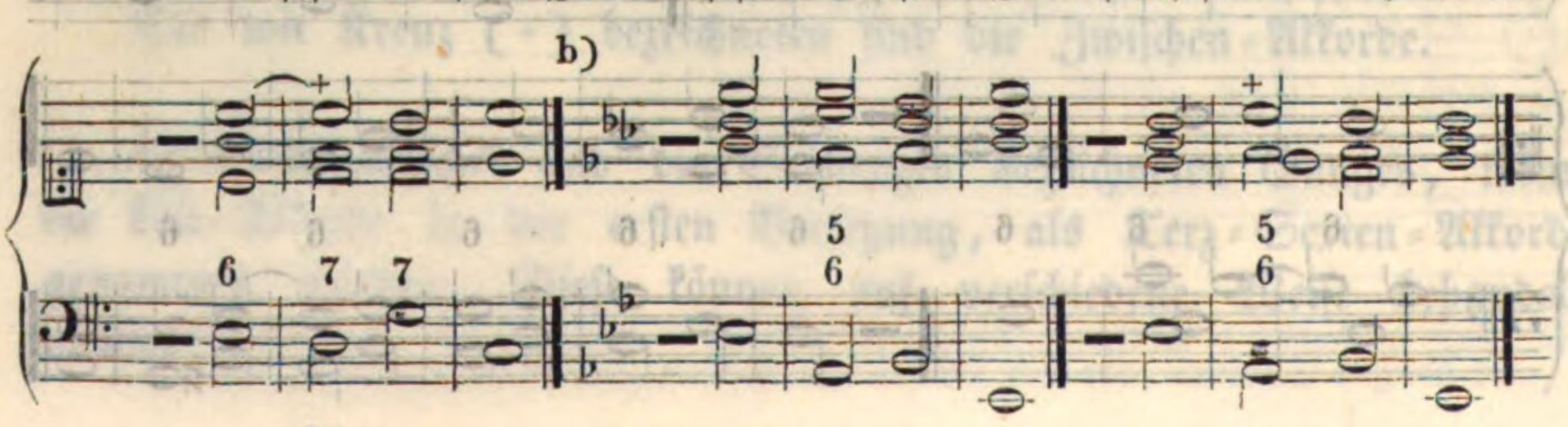
1) Außer den verschiedenen Dreiklängen und ihren Versetzungen ist bisher nur der Dominanten-Vierklang mit seinen Versetzungen betrachtet und angewendet worden. Es gibt aber noch andere Vierklänge, die oben §. 11 Nro. 1 vorläufig aufgestellt worden sind. Hier soll auch von ihrer Anwendung gesprochen werden.

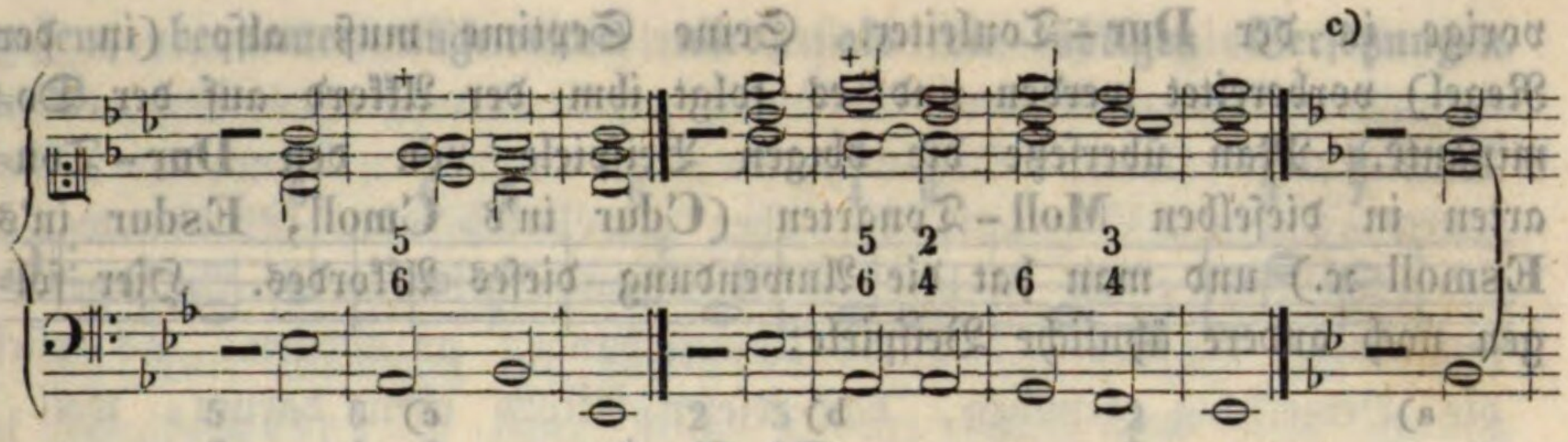
2) Der Vierklang auf der zweiten Stufe der Dur-Tonarten mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime (d. i. mit einer kleinen, großen und kleinen Terz) kann sowohl in seiner Grundform (Beispiel a), als auch in seiner ersten Versetzung (Beispiel b) unmittelbar nach dem tonischen Akkorde folgen; die Septime muß aber vorbereitet werden. In der Stammform kann seine Anwendung leicht zu Fehlern führen. (Siehe Beispiele c, d.). Er wird also, wenn er dem tonischen Akkorde folgt, ohne Quinte und mit Oktave genommen.

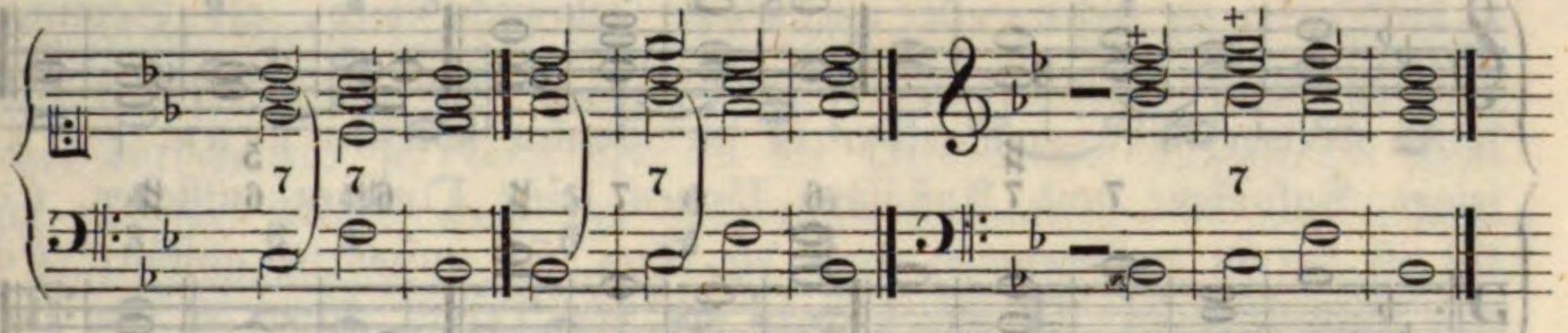
a)

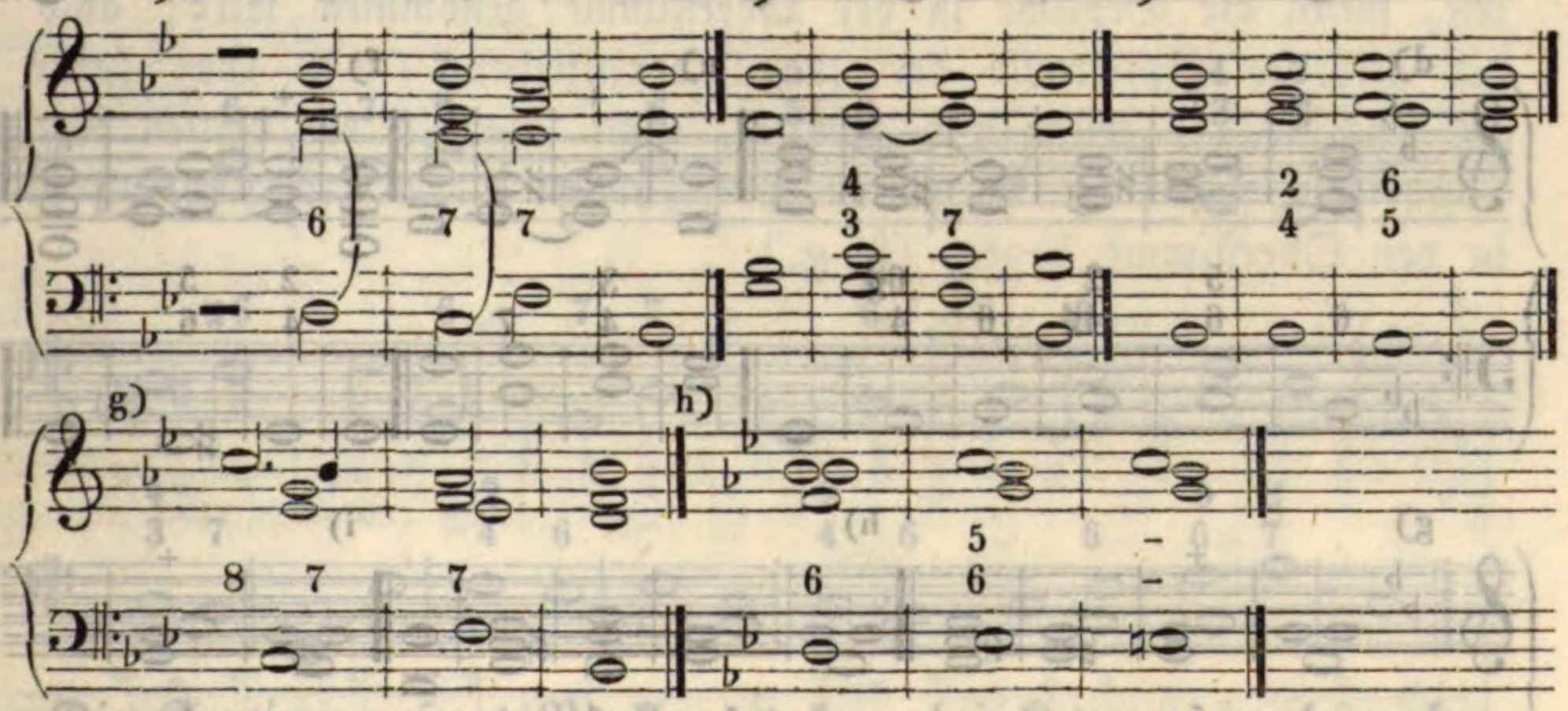


b)







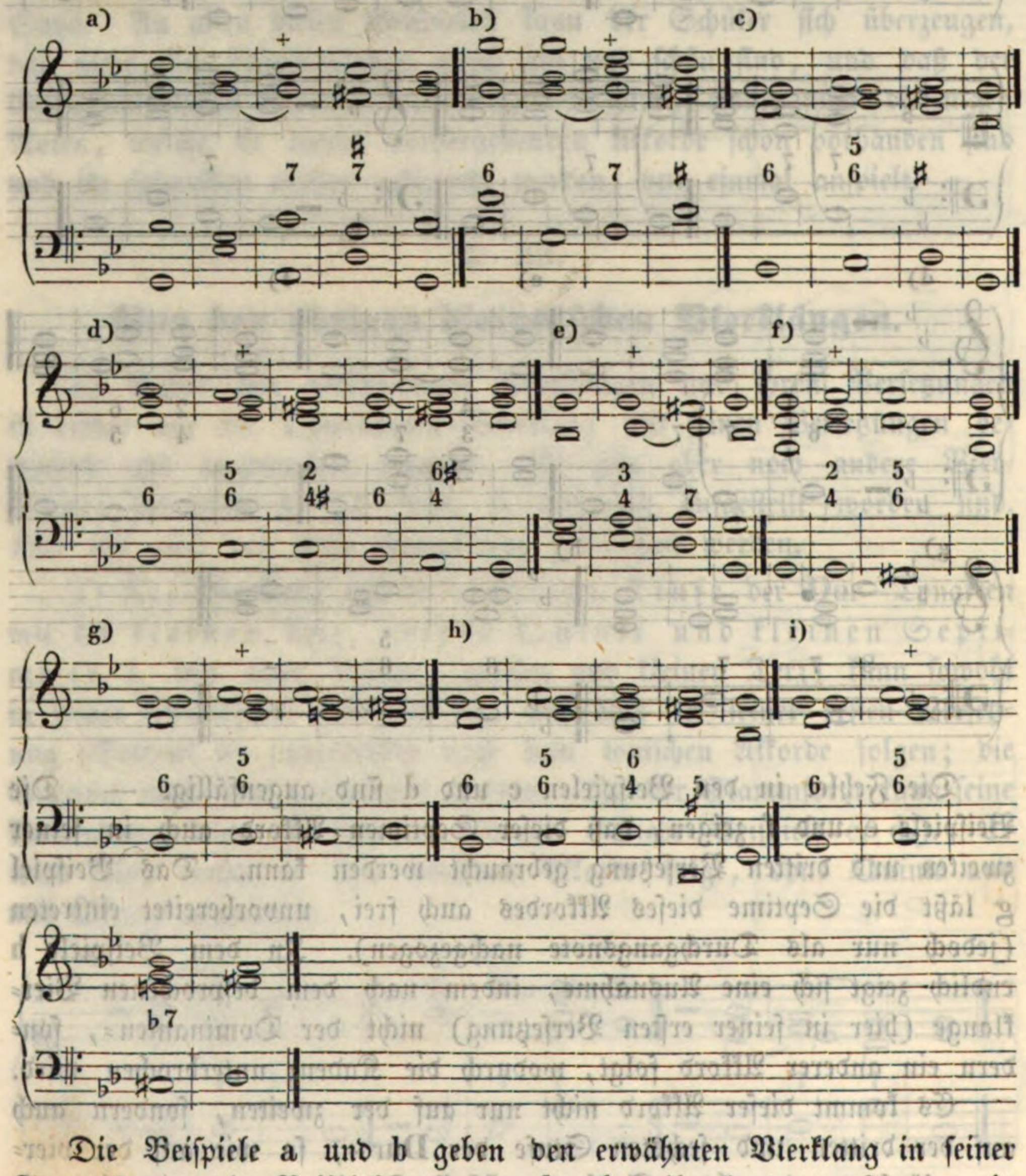


Die Fehler in den Beispielen c und d sind augenfällig. — Die Beispiele e und f zeigen, daß dieser Septimen-Akkord auch in seiner zweiten und dritten Versetzung gebraucht werden kann. Das Beispiel g läßt die Septime dieses Akkordes auch frei, unvorbereitet eintreten (jedoch nur als Durchgangsnote nachgezogen). In dem Beispiele h endlich zeigt sich eine Ausnahme, indem nach dem besprochenen Vierklange (hier in seiner ersten Versetzung) nicht der Dominanten-, sondern ein anderer Akkord folgt, wodurch die Kadenz unterbrochen wird.

Es kommt dieser Akkord nicht nur auf der zweiten, sondern auch auf der dritten und sechsten Stufe der **Dur**-, so wie auf der vierten, fünften und achten Stufe der **Moll**-Tonleiter vor; jedoch, wie sich unten zeigen wird, nur in Septimen-Sequenzen.

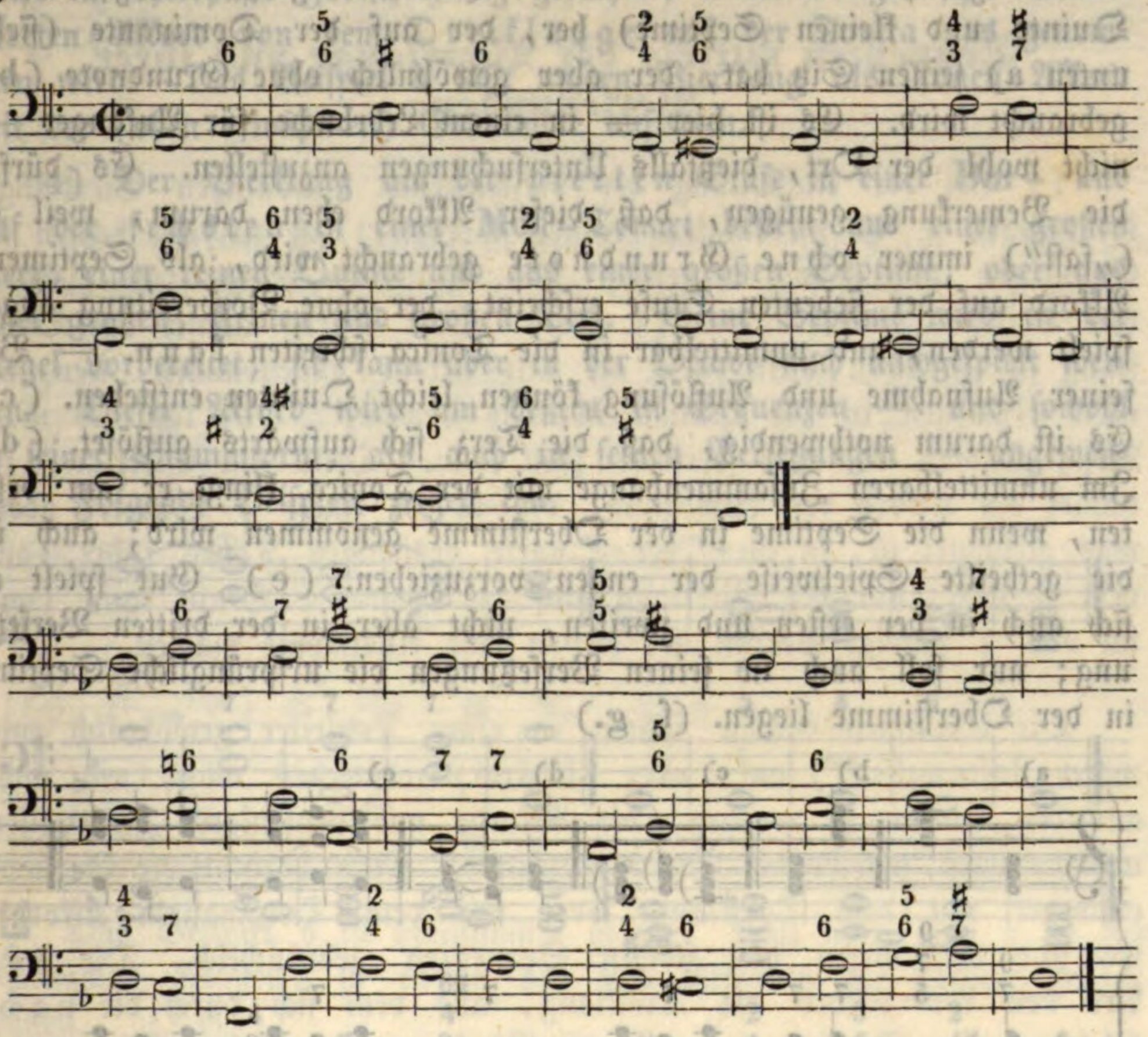
3) Der Vierklang mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime, d. i. mit zwei kleinen Terzen und einer großen Terz kommt zunächst auf der zweiten Stufe der **Moll**-Tonleiter vor und wird hier auf dieselbe Weise behandelt, wie der

vorige in der **Dur**-Tonleiter. Seine Septime muß also (in der Regel) vorbereitet werden und es folgt ihm der Akkord auf der Dominante. Man übersetze die obigen Beispiele von den **Dur**-Tonarten in dieselben **Moll**-Tonarten (**C**dur in's **C**moll, **E**sdur in's **E**smoll ꝛc.) und man hat die Anwendung dieses Akkordes. Hier folgen noch andere ähnliche Beispiele:

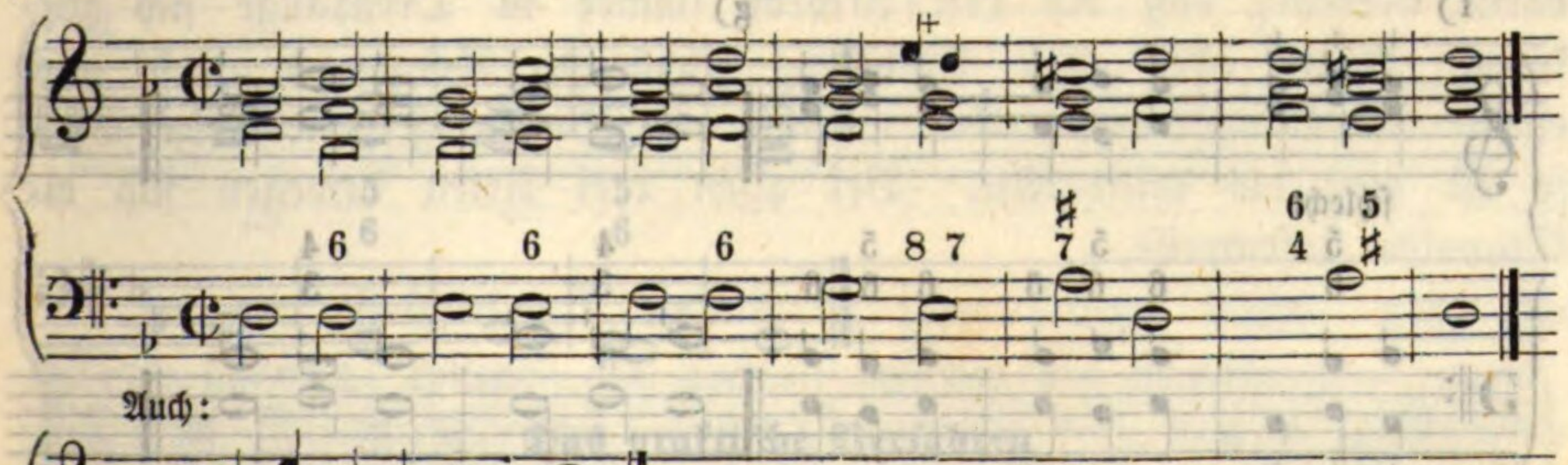


Die Beispiele a und b geben den erwähnten Vierklang in seiner Stammform, die Beispiele c und d geben ihn in der ersten, e in der zweiten und f in der dritten Versetzung. Bei g, h und i folgt, nach der ersten Versetzung des betreffenden Akkordes (nicht der Dominanten-, sondern) ein anderer Akkord, was, wie bereits gesagt worden ist, sein darf. So wie von dem vorerwähnten Vierklange, so ist es auch von diesem die erste Versetzung, welche, besonders bei Ka-

denzen, bequemer angewendet wird, als die übrigen Versetzungen.
Z. B.



Die Septime unseres Vierklanges kann bei Kadenzen auch nachgespielt werden. Z. B.

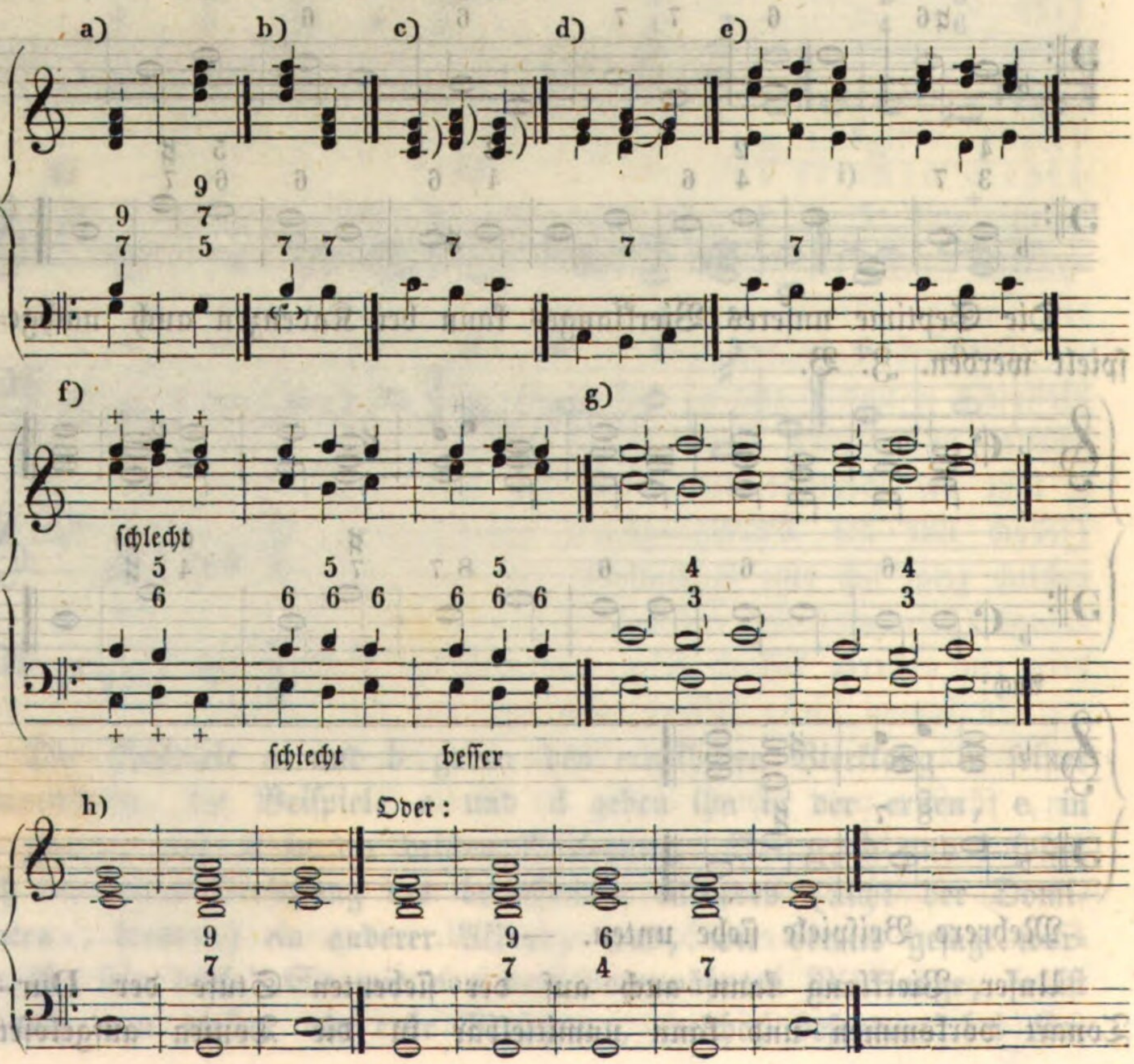


Auch:

Mehrere Beispiele siehe unten. —

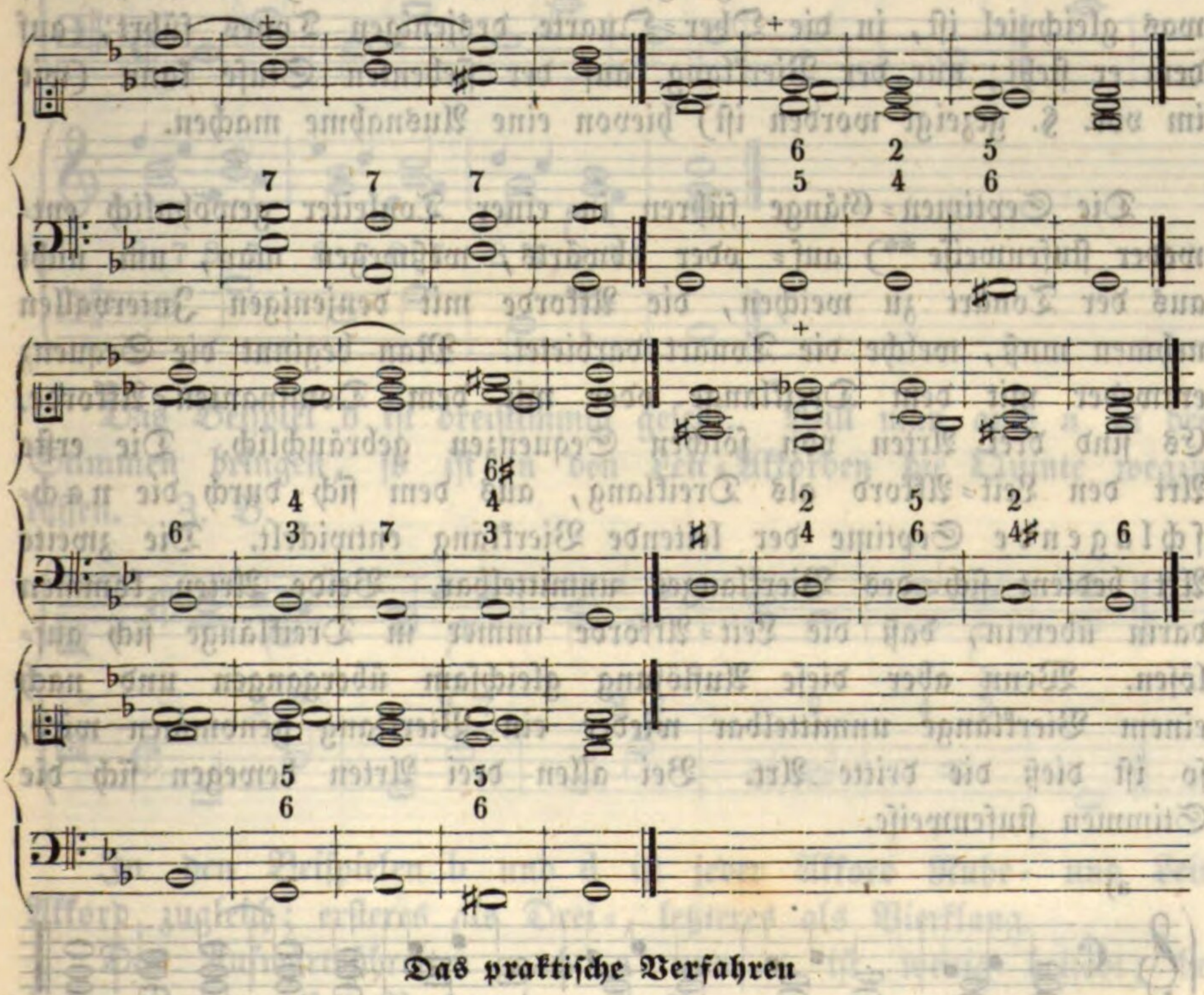
Unser Vierklang kann auch auf der siebenten Stufe der Dur-Tonart vorkommen und kann unmittelbar in die Tonica aufgelöset

werden. Einige Theoretiker leiten aber diesen Akkord von einem sogenannten großen Nonen-Akkorde (mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime) her, der auf der Dominante (siehe unten a) seinen Sitz hat, der aber gewöhnlich ohne Grundnote (b) gebraucht wird. Es ist hier — in einem Lehrbuche für Anfänger — nicht wohl der Ort, dießfalls Untersuchungen anzustellen. Es dürfte die Bemerkung genügen, daß dieser Akkord eben darum, weil er („fast") immer ohne Grundnote gebraucht wird, als Septimen-Akkord auf der siebenten Stufe erscheint, der ohne Vorbereitung angespielt werden, und unmittelbar in die Tonica schreiten kann. — Bei seiner Aufnahme und Auflösung können leicht Quinten entstehen. (c) Es ist darum nothwendig, daß die Terz sich aufwärts auflöset. (d) Im unmittelbaren Zusammenhange mit der Tonica klingt er am beßten, wenn die Septime in der Oberstimme genommen wird; auch ist die getheilte Spielweise der engen vorzuziehen. (e) Gut spielt er sich auch in der ersten und zweiten, nicht aber in der dritten Versetzung; nur soll auch in seinen Versetzungen die ursprüngliche Septime in der Oberstimme liegen. (f, g.)



Im ersten Takte des Beispieles f zeigt es sich, daß die Stimmen leicht in fehlerhafte Fortschreitung gerathen, wenn der gemischte Quint-Sexten-Akkord von dem Dreiklange auf der Tonica aus genommen wird. Das Beispiel h läßt unsern Vierklang als Nonen-Akkord mit der (oben erwähnten) Grundnote auftreten.

4) Der Vierklang auf der vierten Stufe in einer **Dur**- und auf der sechsten in einer **Moll**-Tonart besteht aus einer großen Terz, einer reinen Quinte und aus einer großen Septime, oder aus einer großen, kleinen und großen Terz. Seine Septime wird in der Regel vorbereitet, sie kann aber in der Oktave auch nachgespielt werden. Dieser Akkord wird am beßten in Sequenzen — und sowohl in seiner Stammform, als auch in seinen Versetzungen — angewendet. Folgende Beispiele zeigen ihn.



Das praktische Verfahren

ist bei diesem §. dasselbe, wie es oben unter §. 31 angegeben worden ist. Auch hier werde der Schüler veranlaßt, die gegebenen Beispiele in andere Tonarten zu setzen und sie in jeder Stimmenlage und Spielweise fleißig zu üben.

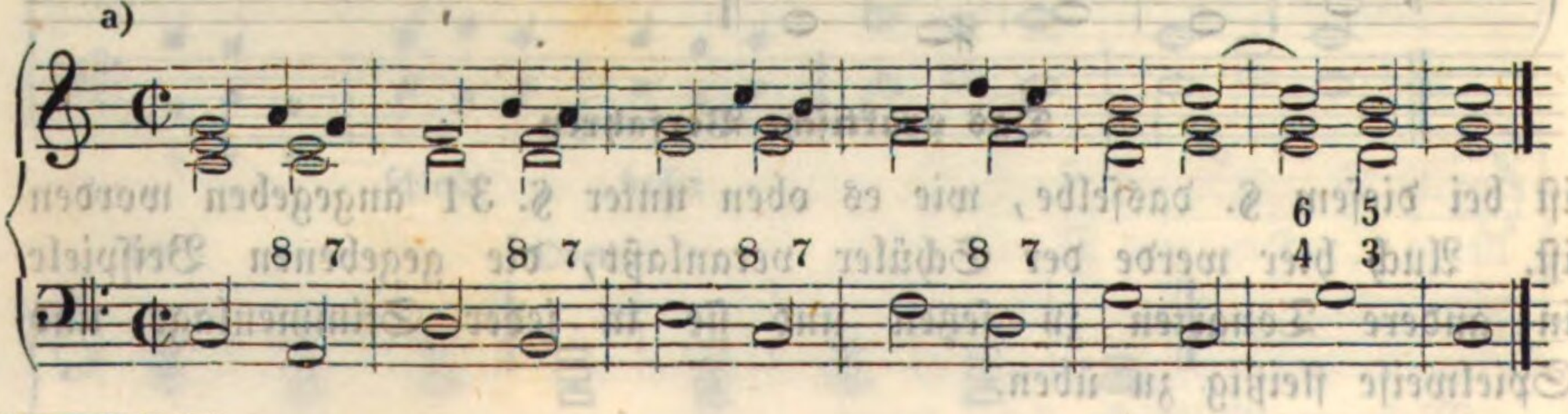
§. 34.

Sequenzen mittels der Vierklänge und ihrer Versetzungen.

1) Bei der Aufstellung der verschiedenen diatonischen Vierklänge im vorigen §. ist mehrmalen erinnert worden, daß sie am beßten in Sequenzen angewendet werden. Die Septimen-Sequenzen gleichen den Dreiklangs-Sequenzen. (§. 32.) Dort wurde immer der Dreiklang in schwachen Takttheilen als Leit-Akkord angenommen, der sich eben deßwegen in die Quinte abwärts bewegte. Hier kann es nicht bloß, sondern es muß derselbe Fall sein. Denn ein Vierklang ist immer ein Akkord der Bewegung, der in die Unter*)-Quinte, oder, was gleichviel ist, in die Ober-Quarte desjenigen Tones führt, auf dem er steht; nur der Vierklang auf der siebenten Stufe kann (wie im vor. §. gezeigt worden ist) hievon eine Ausnahme machen.

Die Septimen-Gänge führen in einer Tonleiter gewöhnlich entweder stufenweise**) auf- oder abwärts, weßwegen man, um nicht aus der Tonart zu weichen, die Akkorde mit denjenigen Intervallen nehmen muß, welche die Tonart darbietet. Man beginnt die Sequenz entweder mit dem Dreiklange oder mit dem Dominanten-Akkorde. Es sind drei Arten von solchen Sequenzen gebräuchlich. Die erste Art den Leit-Akkord als Dreiklang, aus dem sich durch die nachschlagende Septime der leitende Vierklang entwickelt. Die zweite Art bedient sich des Vierklanges unmittelbar. Beide Arten kommen darin überein, daß die Leit-Akkorde immer in Dreiklänge sich auflösen. Wenn aber diese Auflösung gleichsam übergangen und nach einem Vierklange unmittelbar wieder ein Vierklang genommen wird, so ist dieß die dritte Art. Bei allen drei Arten bewegen sich die Stimmen stufenweise.

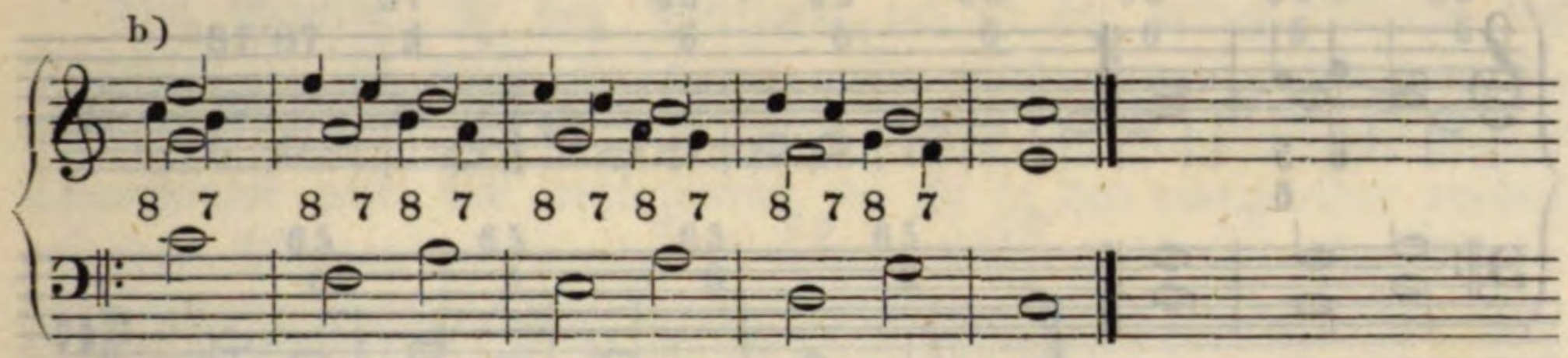
a)



*) Wird die Septimen-Sequenz in Versetzungen durchgeführt, so macht freilich der Baßton andere Bewegungen, aber die Grund-Harmonien bleiben dieselben.

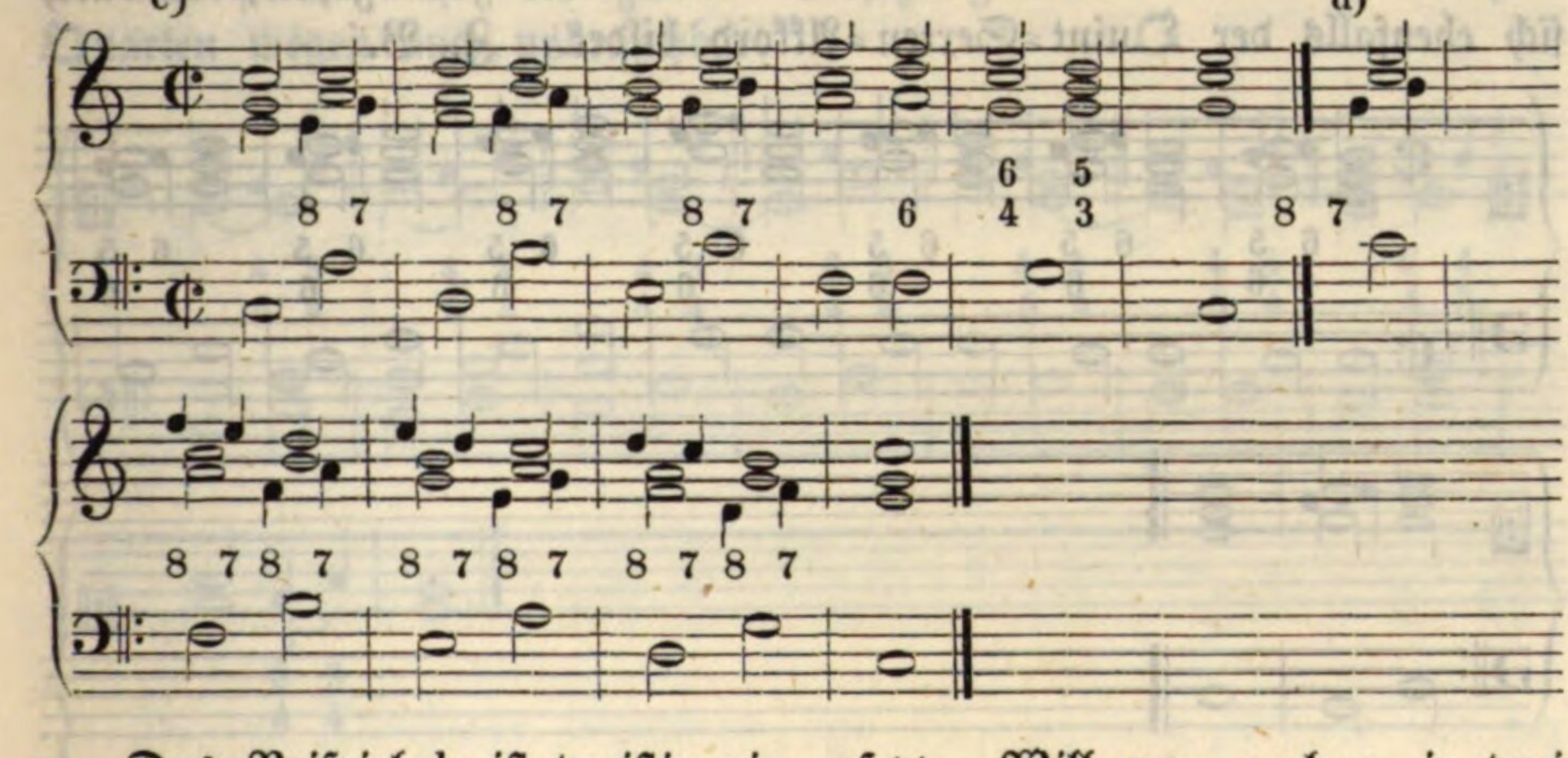
**) Sie können auch tonweise führen, wie es die Lehre von der Modulation zeigen wird.

b)

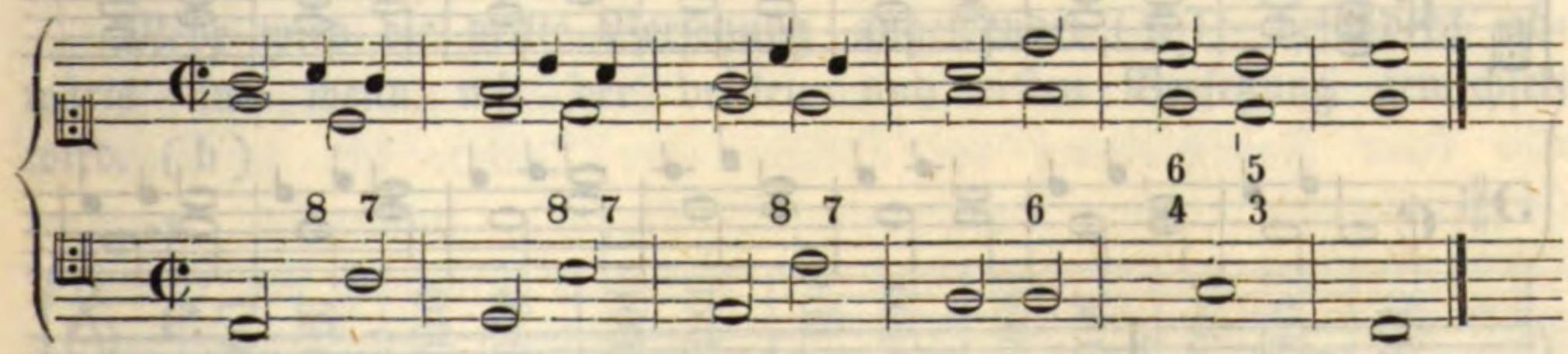


Hier schreitet die Oktave in die Septime. Indeß ist es zuweilen nothwendig, mit der Quinte in die Septime zu springen. Z. B.

c) d)

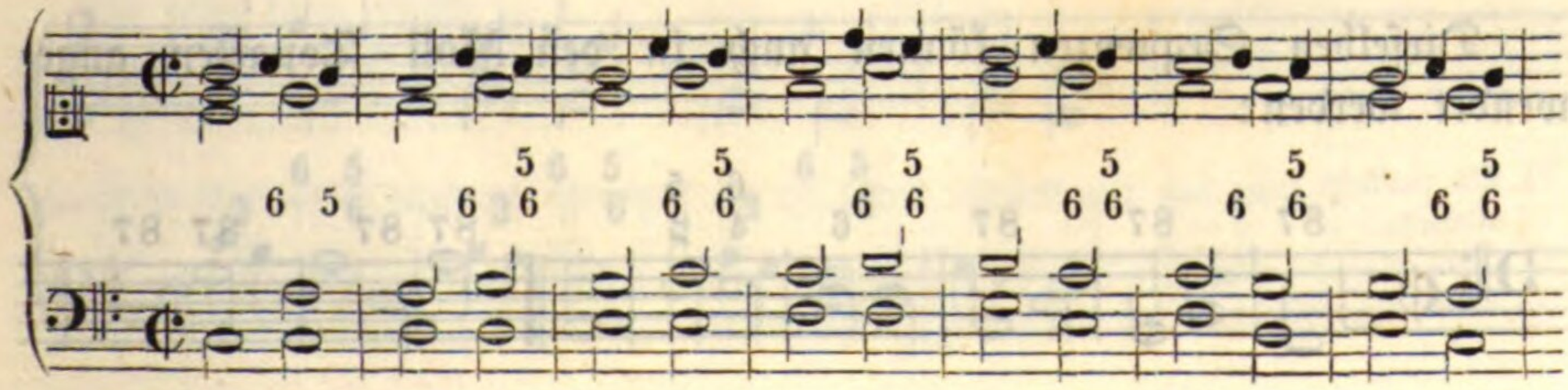


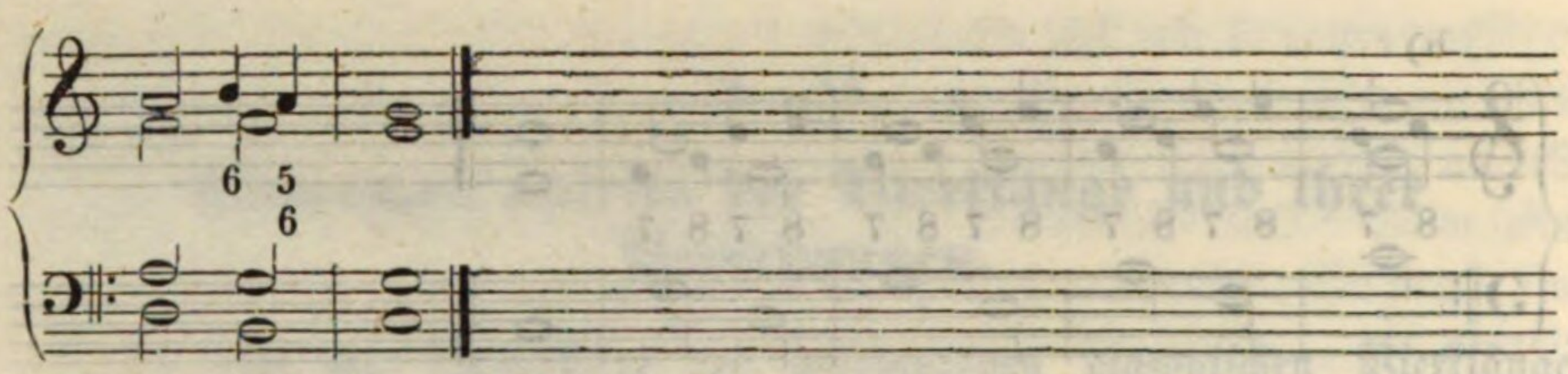
Das Beispiel b ist dreistimmig gesetzt. Will man auch a in drei Stimmen bringen, so ist in den Leit-Akkorden die Quinte wegzulassen. Z. B.



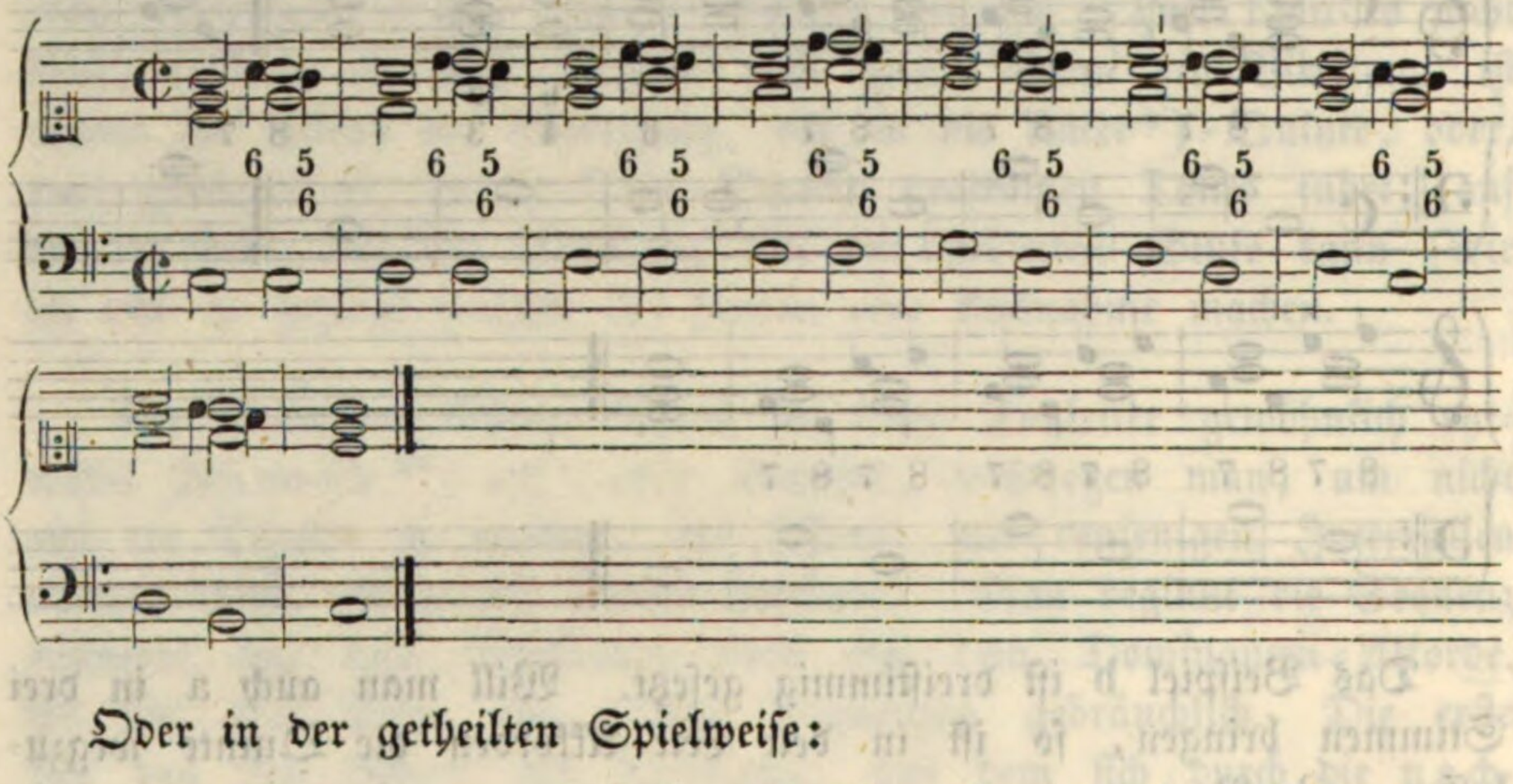
In den Beispielen b und d ist jeder Akkord Ruhe- und Leit-Akkord zugleich; ersteres als Drei-, letzteres als Vierklang.

Das Aufwärtsschreiten nach a und c ist wenig beliebt; beliebter in der ersten Versetzung. Z. B.

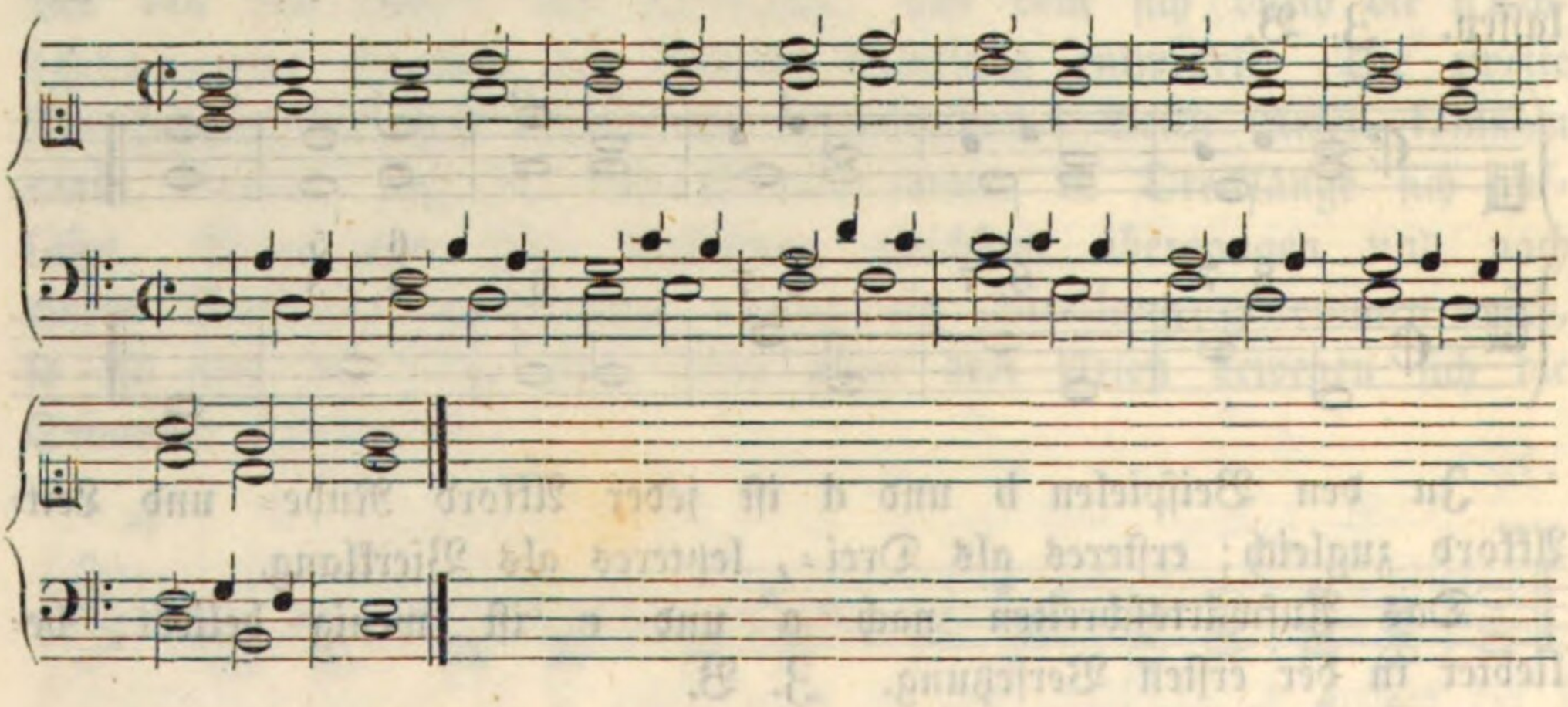




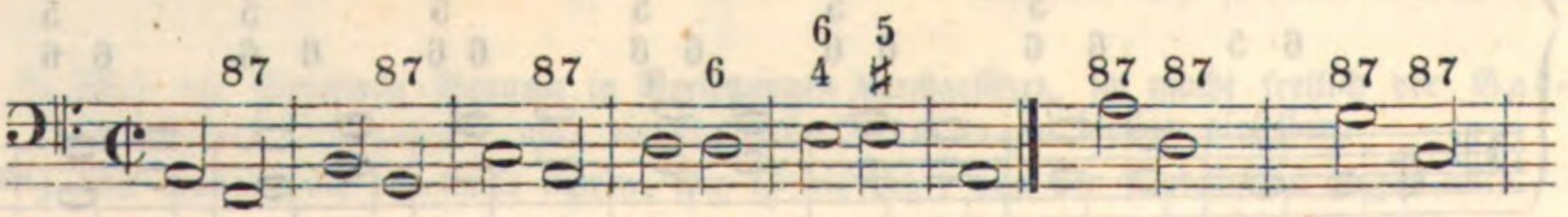
Bleibt die untere Sexte weg, so erscheint das Beispiel dreistimmig. — Es kann aber die obere Sexte beim Sexten-Akkorde doppelt gedacht werden und die eine kann in die Quinte zurückgehen, wodurch sich ebenfalls der Quint-Sexten-Akkord bildet. Z. B.

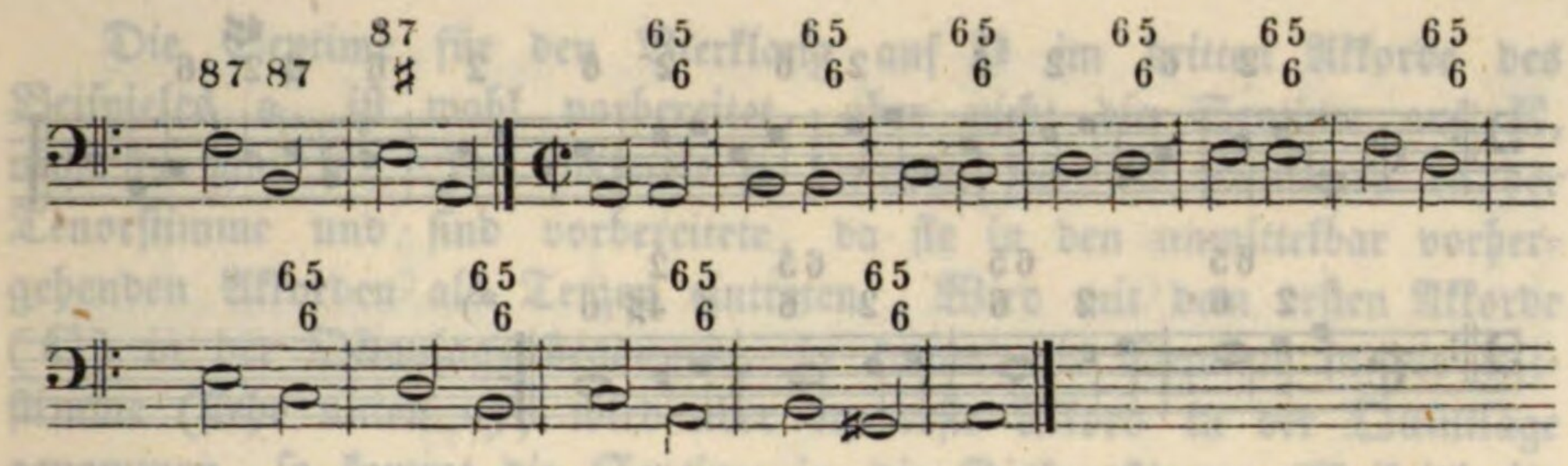


Oder in der getheilten Spielweise:

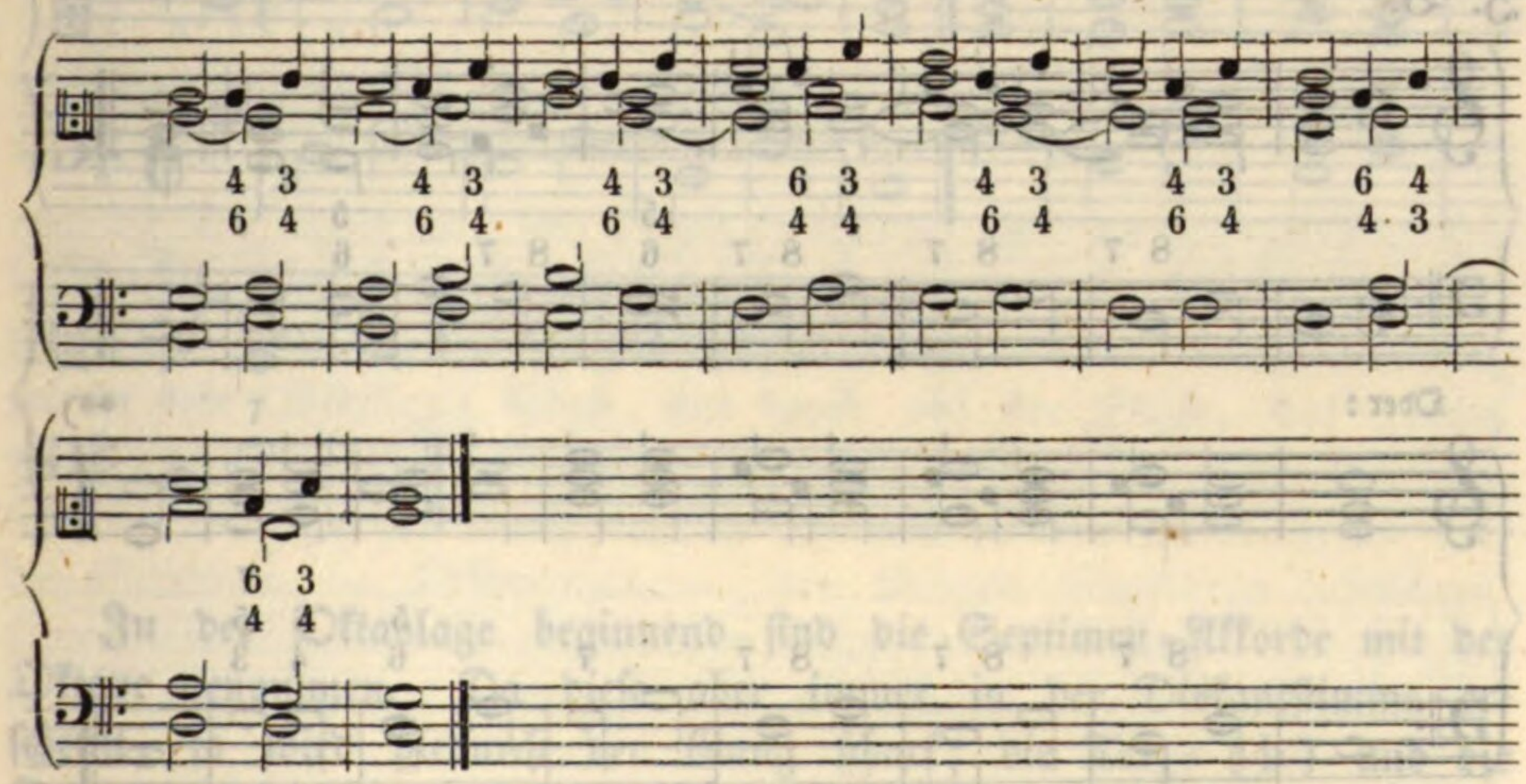


Dieselben Sequenzen können auch in den Moll-Tonarten angewendet werden:



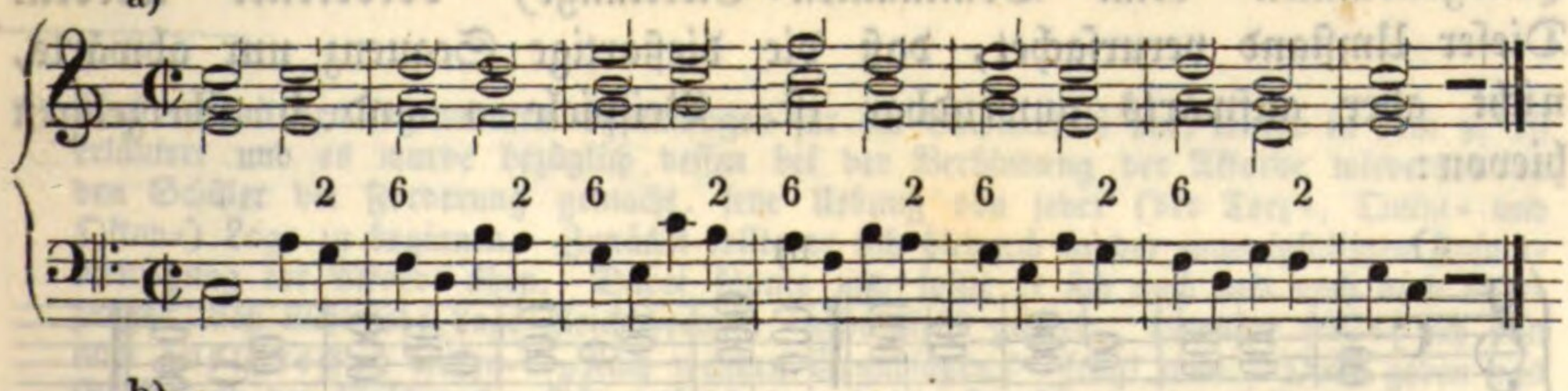


Unbequemer ist die zweite Versetzung und der unvorbereiteten Quarten wegen auch unbrauchbar.

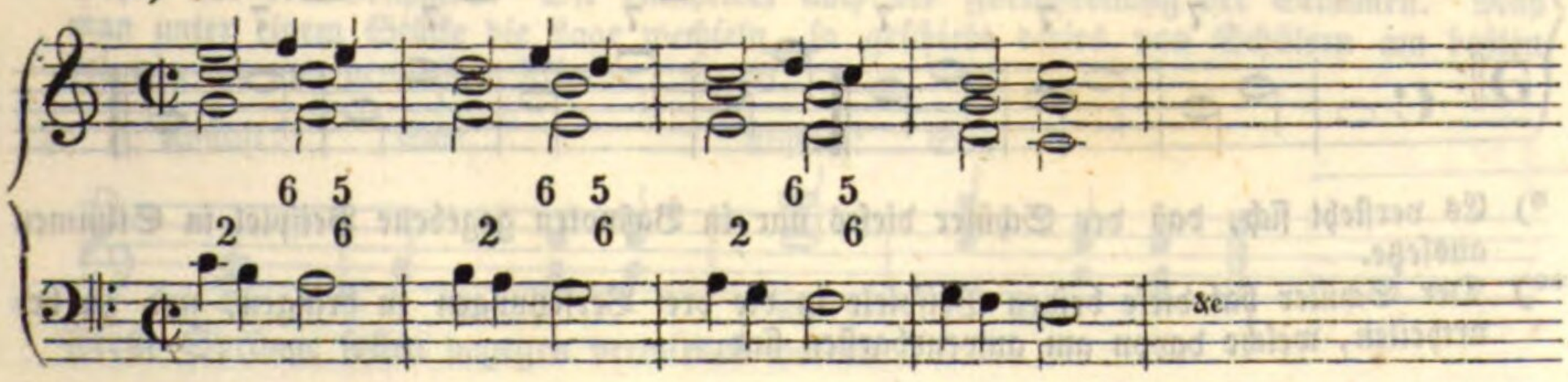


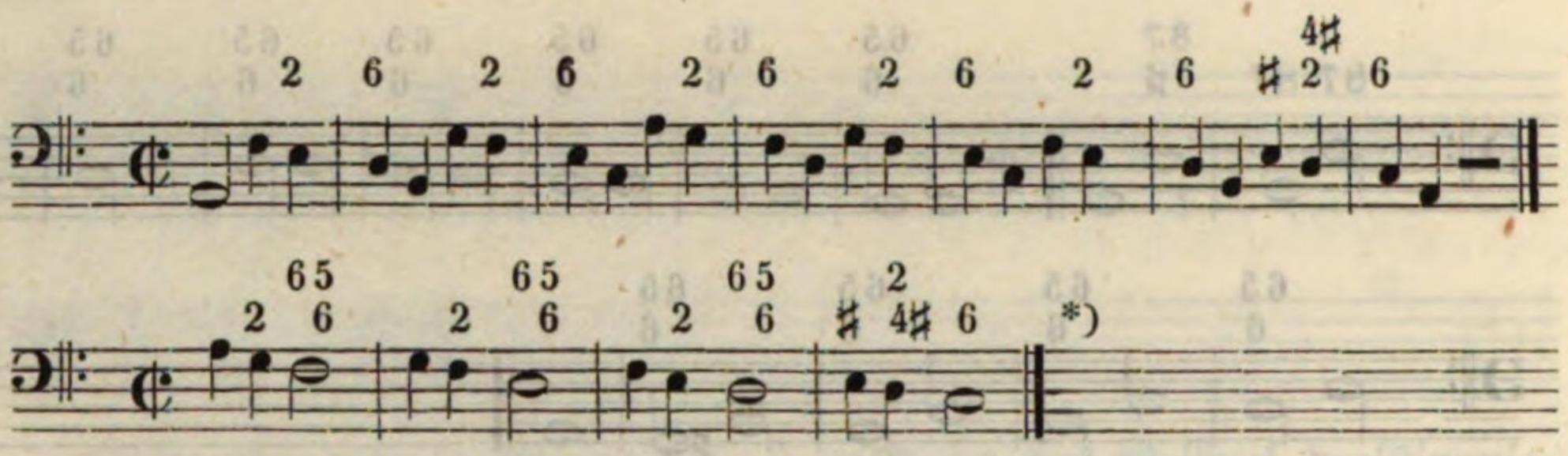
Mehr wird die dritte Versetzung angewendet (a); besonders abwärts und wenn mit der dritten und ersten Versetzung gewechselt wird. (b)

a)

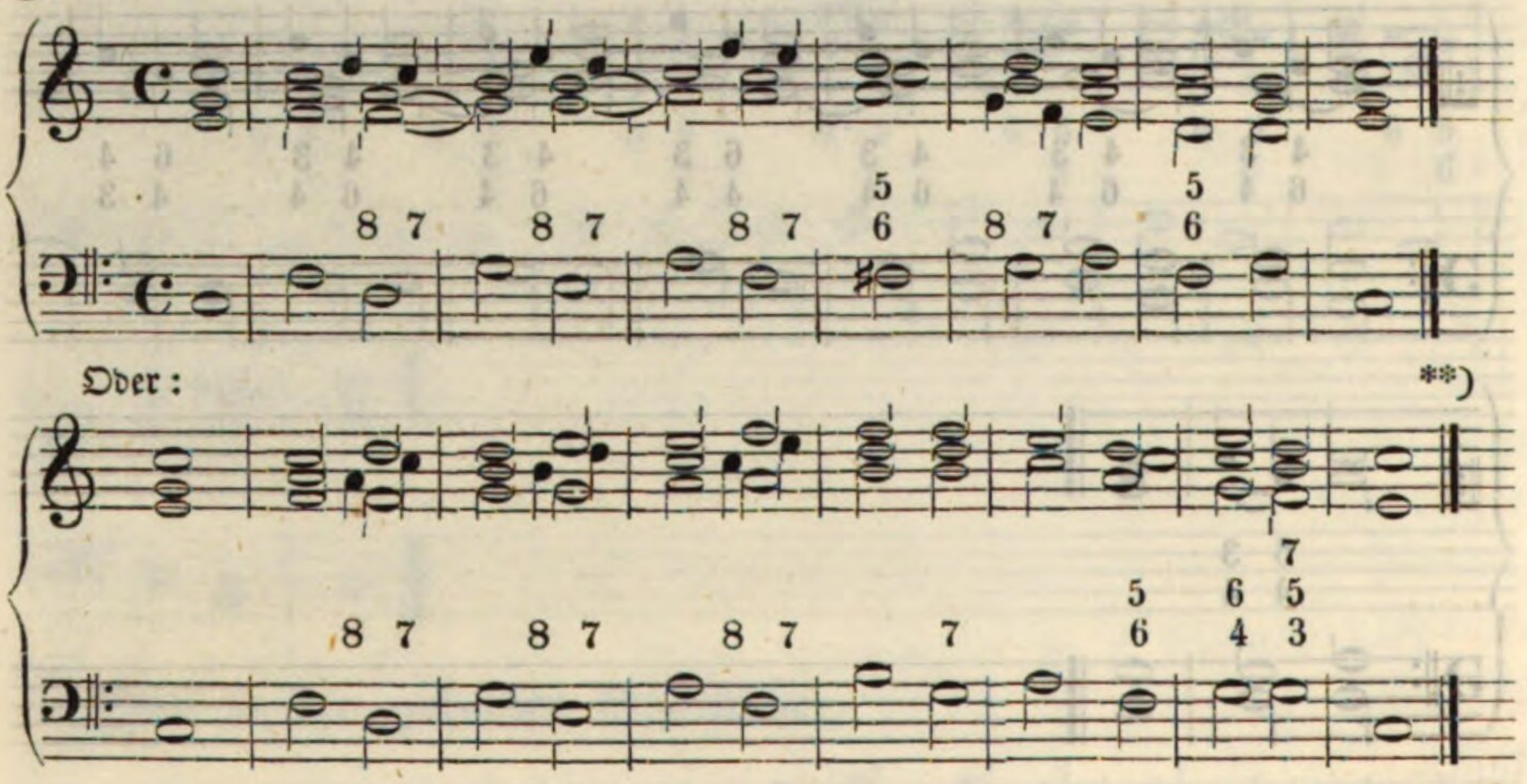


b)

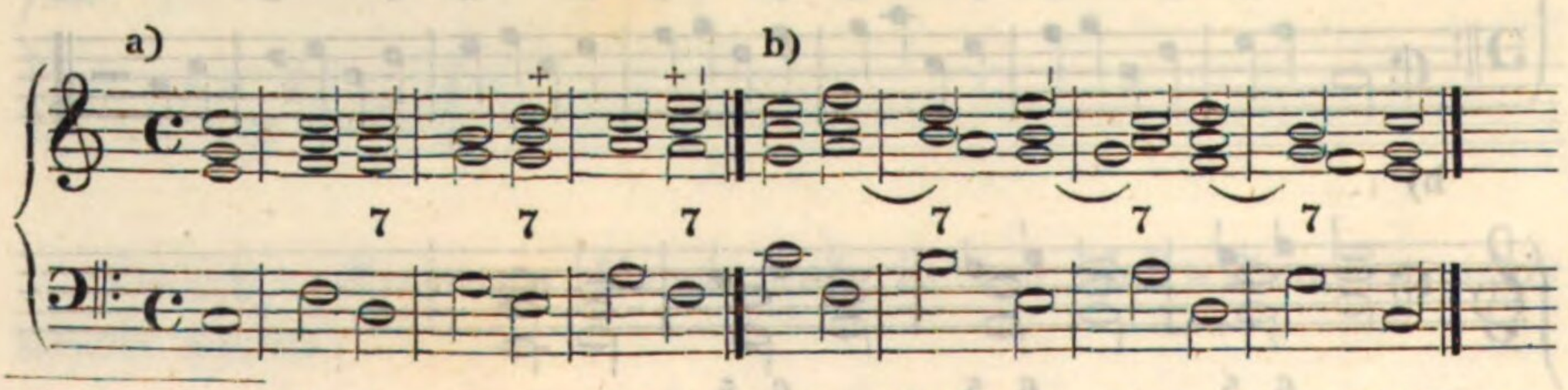




Eine andere Form des stufenweisen Aufwärtsschreitens mittels der nachschlagenden Septime ist die, daß man nicht von der ersten oder zweiten, sondern von der vierten und fünften Stufe aus beginnt. Z. B.



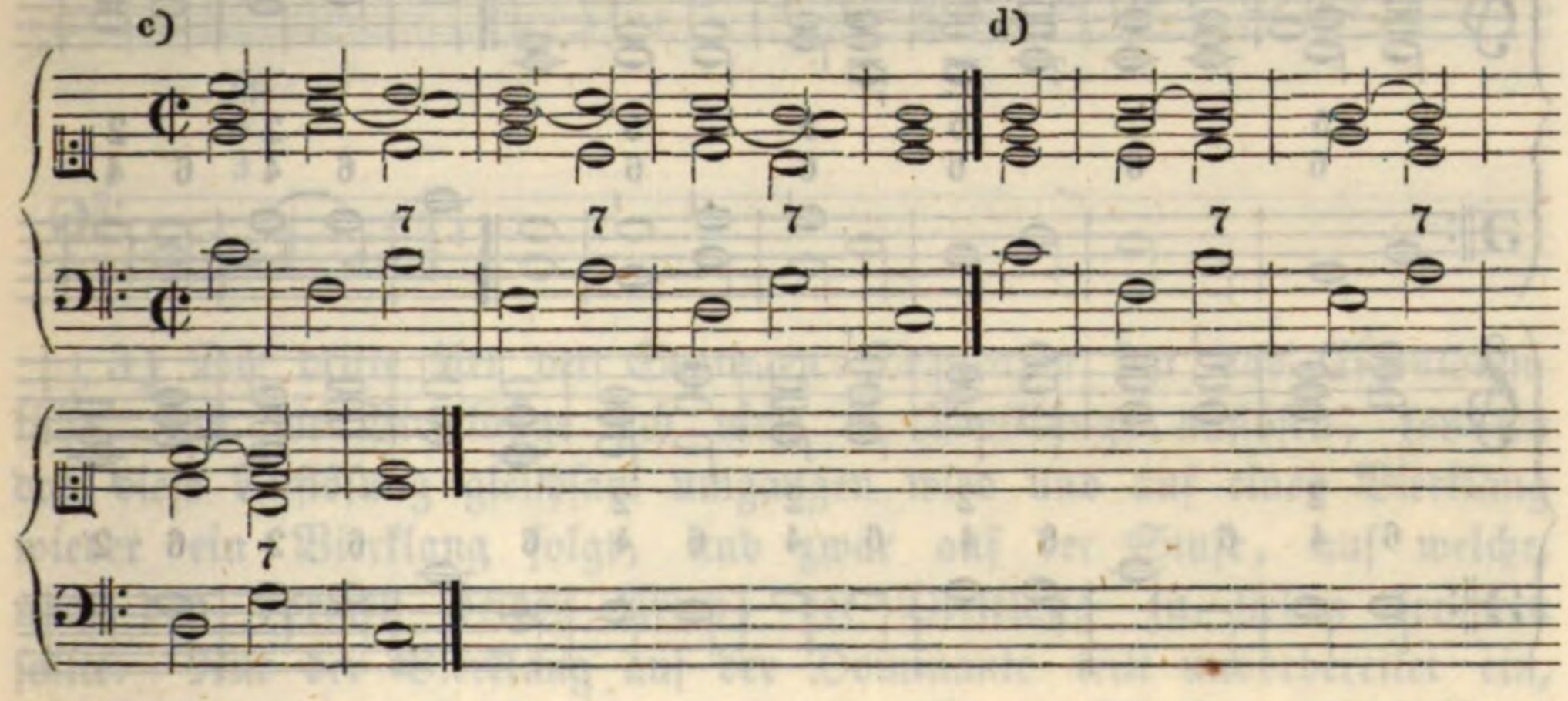
2) In der zweiten Art der bezeichneten Sequenzen tritt der leitende Vierklang frei ein. Da hier die Septime nicht nachgeschlagen, also keine Fortschreitung der Oktave oder Quinte ist, so muß sie (ausgenommen beim Dominanten-Vierklange) vorbereitet werden. Dieser Umstand verursachet, daß die dießartige Sequenz nur abwärts, nicht aber aufwärts anwendbar ist. Beispiele a und b überzeugen hievon:



*) Es versteht sich, daß der Schüler dieses nur in Baßnoten gegebene Beispiel in Stimmen aussetze.

**) Der Schüler hat diese beiden Beispiele in die drei Versetzungen zu bringen, und zu beurtheilen, welche davon am anwendbarsten sind.

Die Septime für den Vierklang auf **D** im dritten Akkorde des Beispieles a, ist wohl vorbereitet, aber nicht die Septime auf **E**, nicht die auf **F**. Im Beispiele b befinden sich die Septimen in der Tenorstimme und sind vorbereitete, da sie in den unmittelbar vorhergehenden Akkorden als Terzen eintreten. Wird mit dem ersten Akkorde (**C**) in der Oktavlage begonnen, so kommt die Septime in die Altstimme (siehe unten c); wird aber der erste Akkord in der Quintlage genommen, so kommt die Septime in die Diskantstimme (Beispiel d).

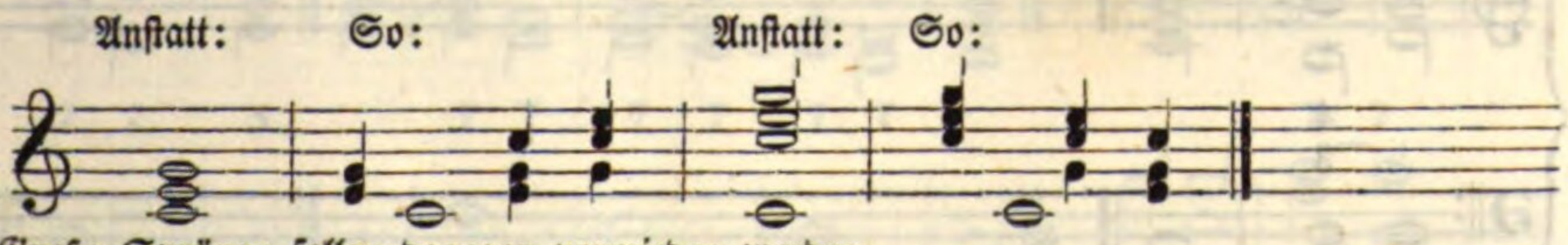


In der Oktavlage beginnend sind die Septimen-Akkorde mit der Oktave genommen. Da diese aber immer in der Diskantstimme erscheint, so wird hiedurch der Gang scharf; die Terz- (b) und die Quintlage (d) machen sich milder. *)

Diese Sequenz kommt auch sehr oft in der ersten und dritten Versetzung vor. Man sehe die folgenden Beispiele e und f.

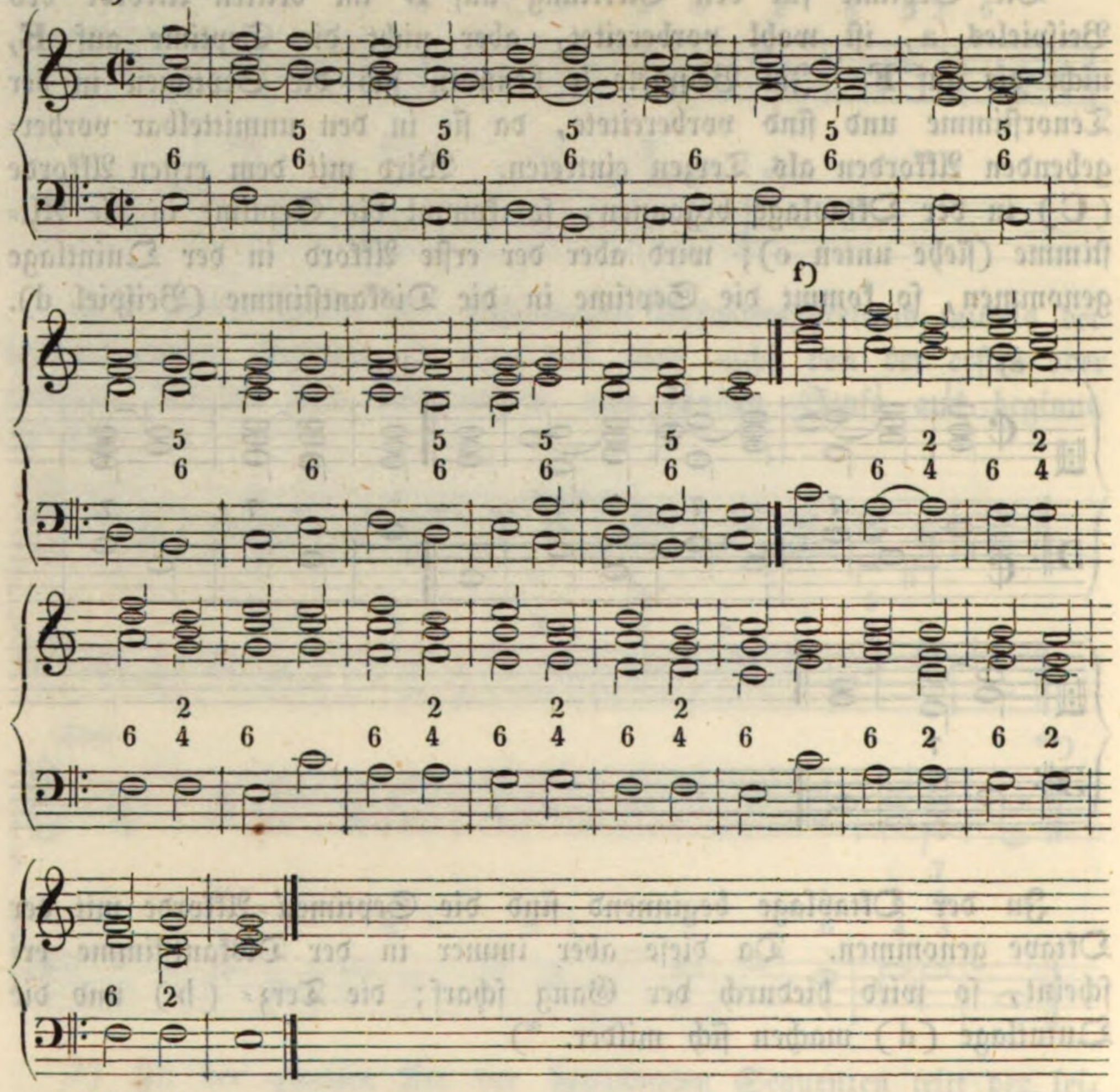
---

*) Was es mit den sogenannten Stimmlagen für ein Bewandtniß hat, wurde in dem §. 10 erläutert und es wurde bezüglich dessen bei der Verbindung der Akkorde wiederholt an den Schüler die Forderung gemacht, jede Uebung von jeder (der Terz-, Quint- und Oktav-) Lage zu beginnen. Zunächst sollte er sich hiedurch in der mannigfaltigen Zusammensetzung der Akkorde üben. Dabei konnte und sollte er sich nach und nach auch überzeugen, daß nicht jede Lage gleich bequem, nicht gleich gut ist. Hierüber soll er sich nun auch aussprechen lernen. „Nach welchen Grundsätzen?“ fragt man. Diese geben das Gehör und der Geschmack. Oft entscheidet auch die Fortschreitung der Stimmen. Muß man unter einem Stücke die Lage wechseln, so geschieht dieses von Schülern am beßten bei einem und demselben Akkorde. Z. B.



Große Sprünge sollen dagegen vermieden werden.

e)

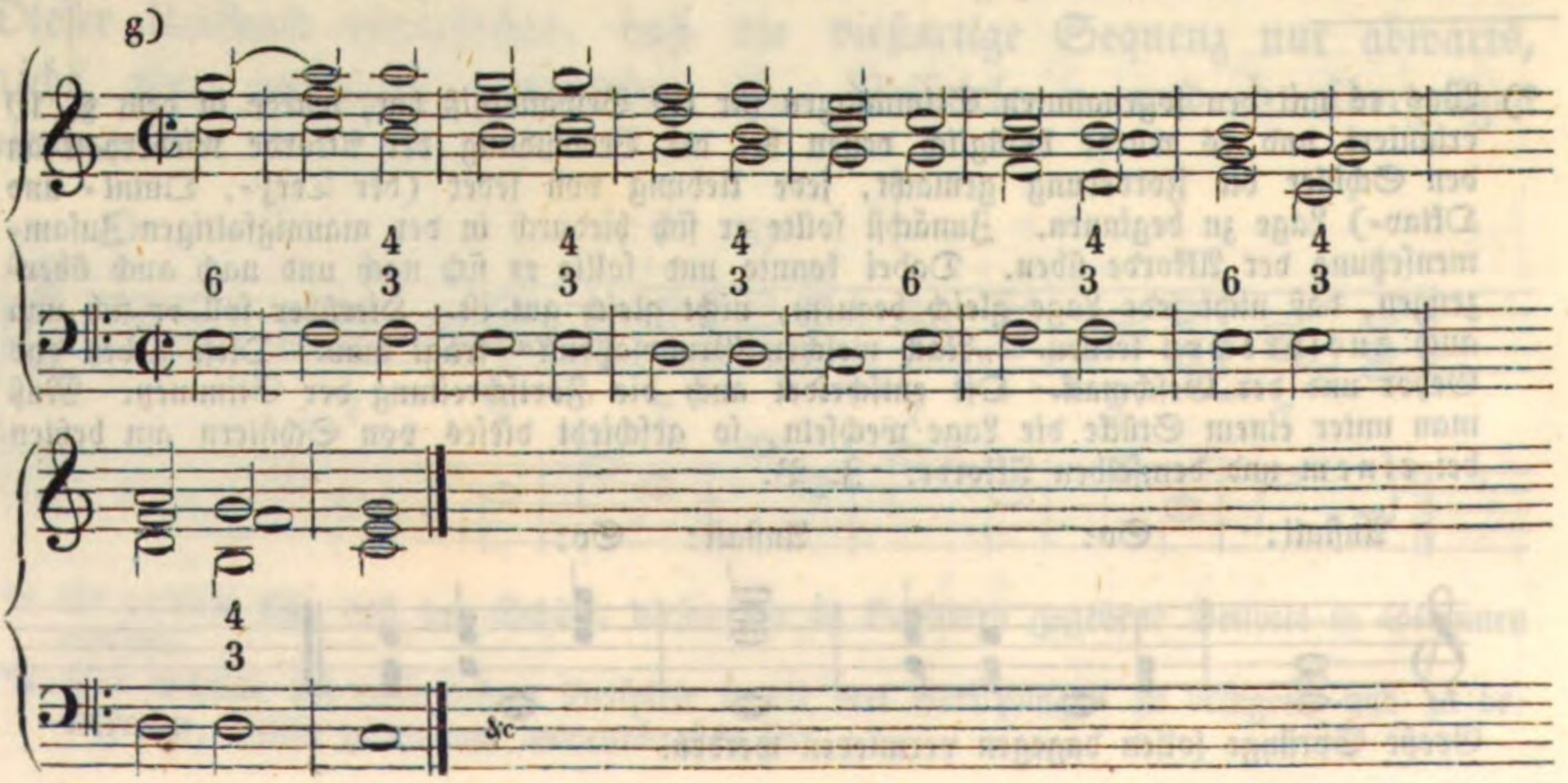


f)

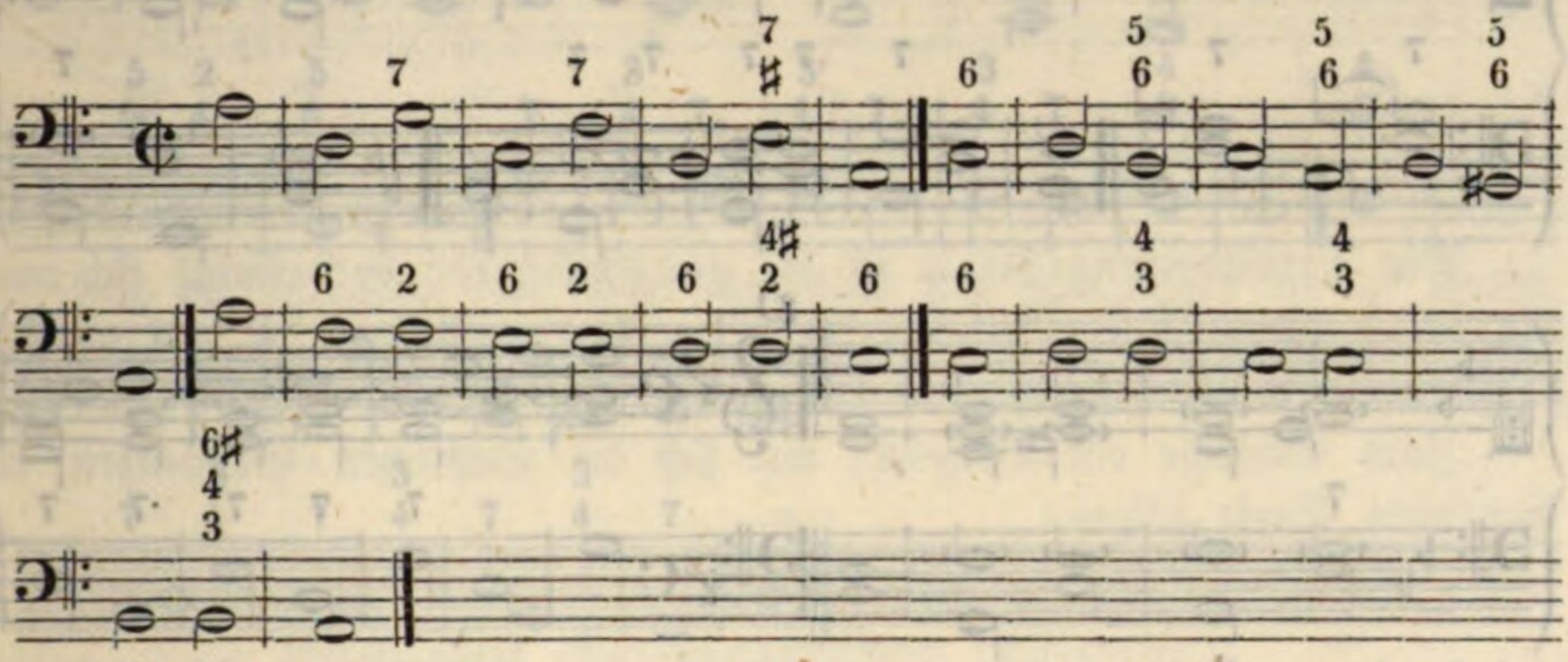
Jedes dieser beiden Beispiele ist in den drei Lagen durchgeführt.

Vorstehende Sequenzen können sich in der zweiten Versetzung in folgender Weise zeigen:

g)

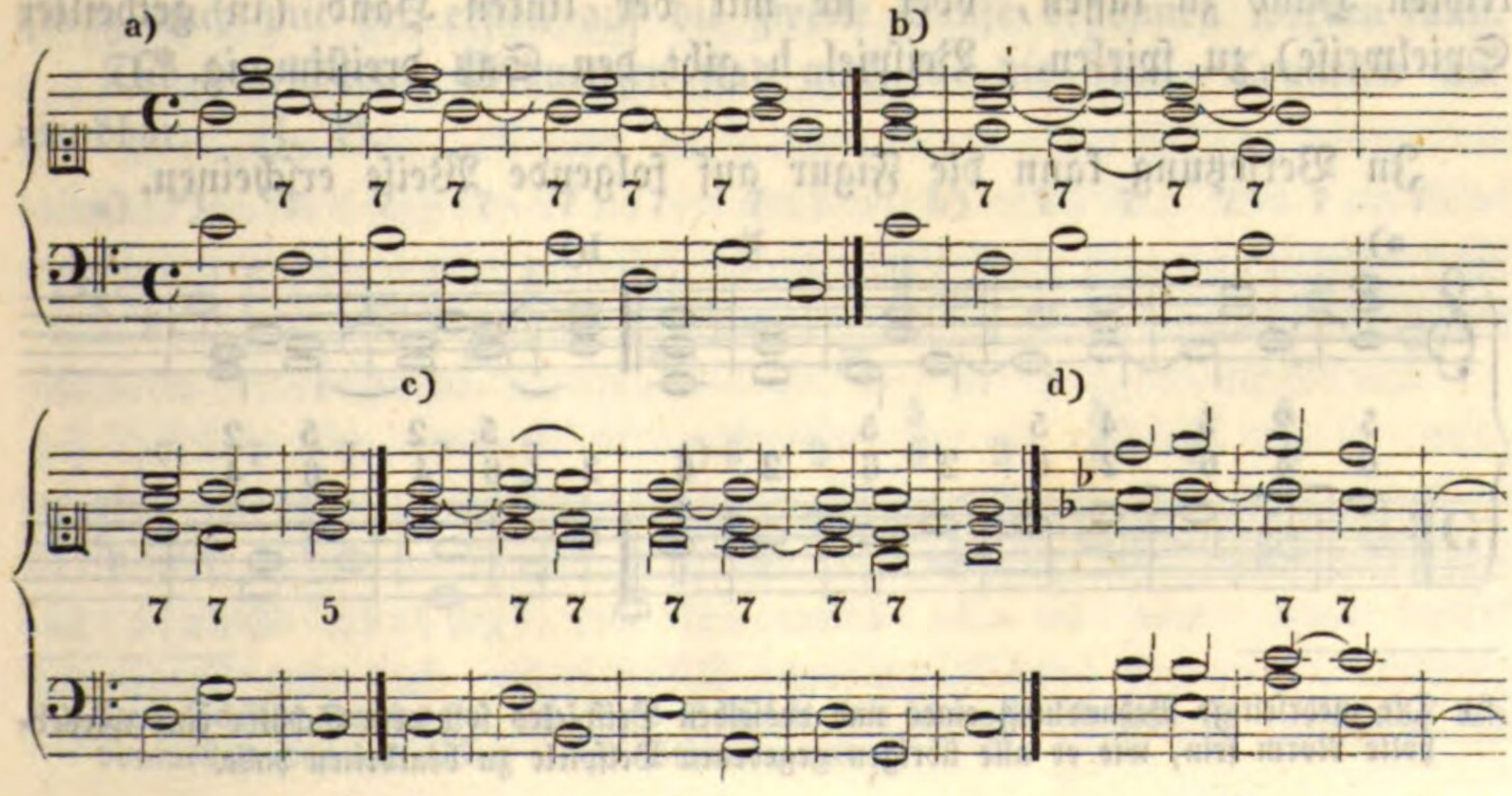


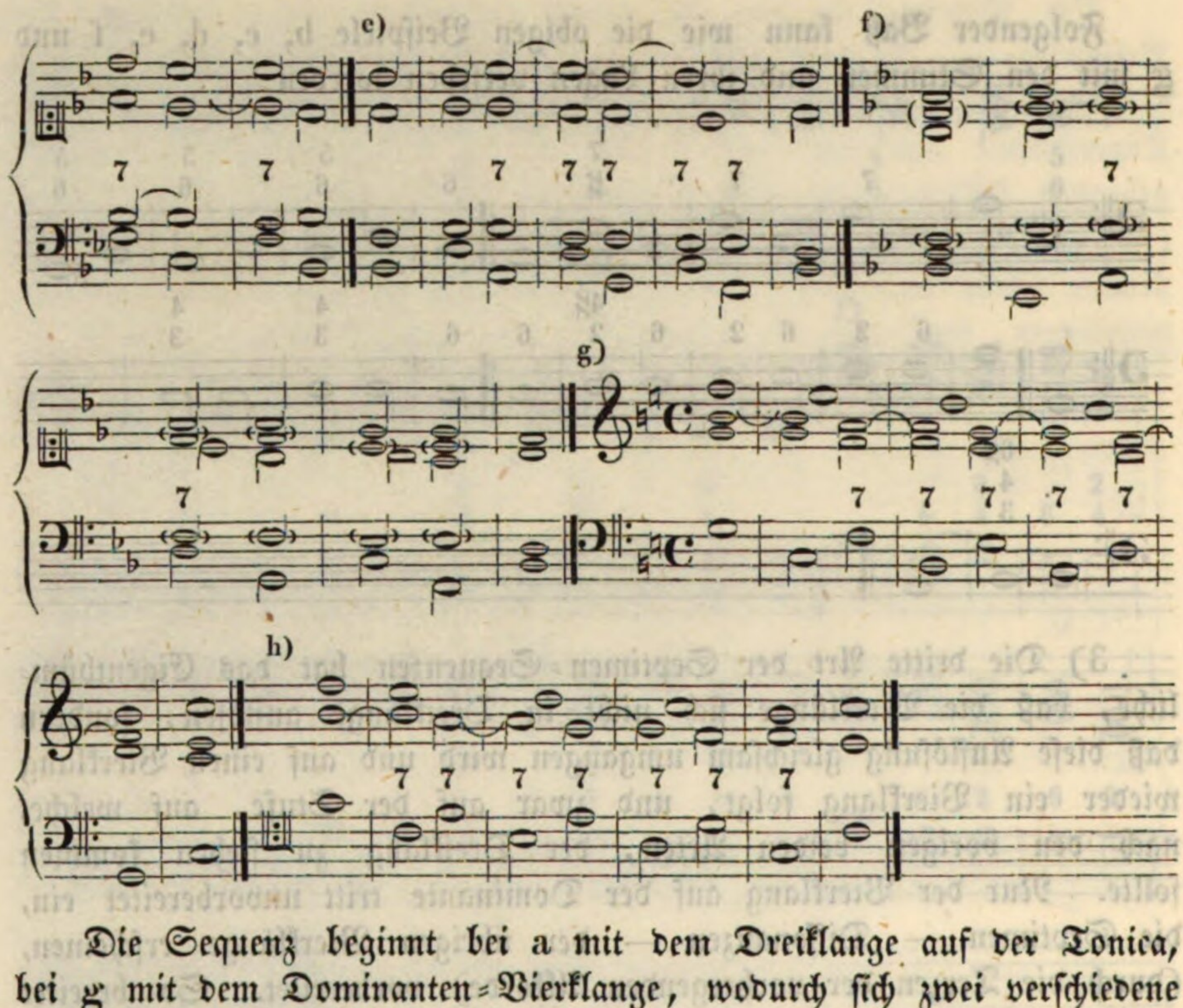
Folgender Baß kann wie die obigen Beispiele b, c, d, e, f und g mit den Stimmen und ihren Lagen versehen werden:



3) Die dritte Art der Septimen-Sequenzen hat das Eigenthümliche, daß die Vierklänge sich nicht in Dreiklänge auflösen, sondern daß diese Auflösung gleichsam umgangen wird und auf einen Vierklang wieder ein Vierklang folgt, und zwar auf der Stufe, auf welche, nach den vorigen beiden Arten, der Dreiklang zu stehen kommen sollte. Nur der Vierklang auf der Dominante tritt unvorbereitet ein, die Septimen — Dissonanzen — der übrigen Vierklänge erscheinen, (durch die Terzen der vorhergenden Akkorde) vorbereitet. So bereitet der erste Akkord den zweiten, dieser den dritten, dieser den vierten ꝛc. vor.

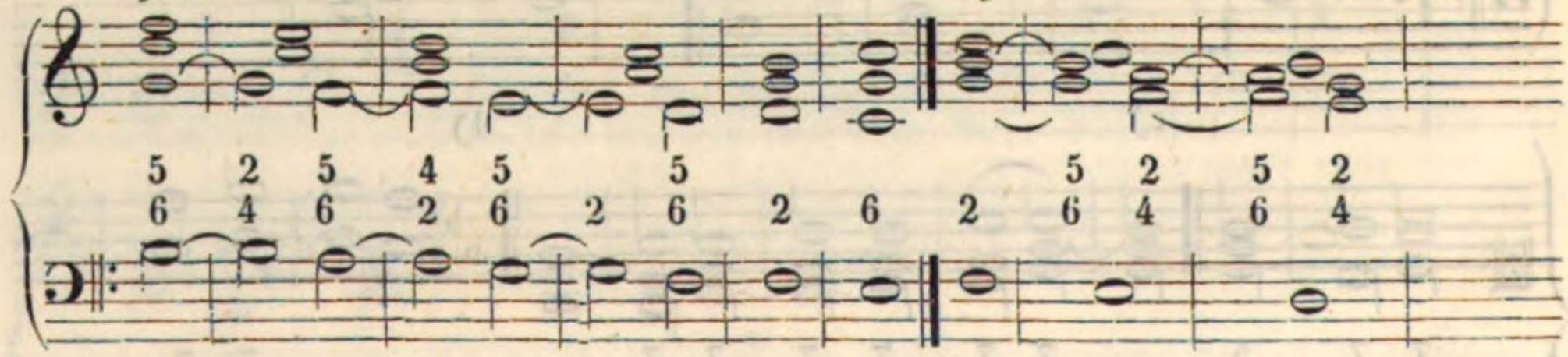
In diesen Sequenzen treten alle Arten der diatonischen Vierklänge auf, und zwar ohne Uebelstand, wenn anders die Septimen nicht angespielt, sondern als vorbereitete Intervalle behandelt werden. Folgende Beispiele dienen zur Betrachtung.



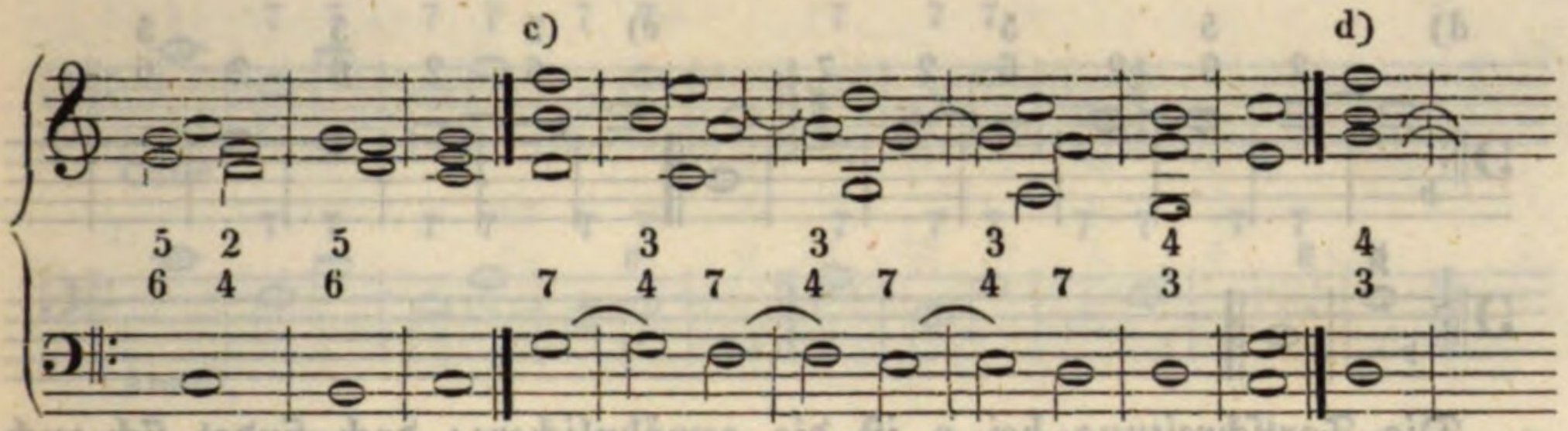


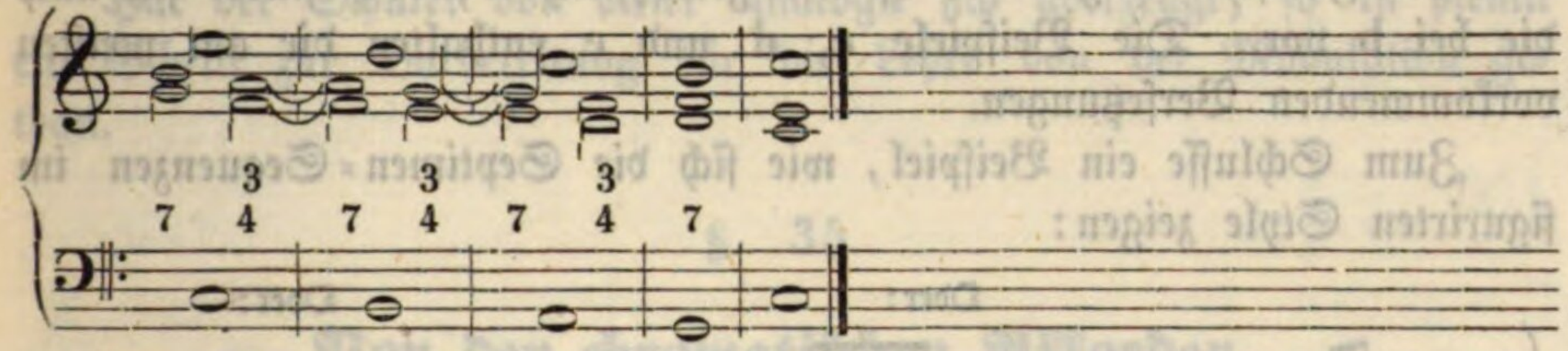
Die Sequenz beginnt bei a mit dem Dreiklange auf der Tonica, bei g mit dem Dominanten-Vierklange, wodurch sich zwei verschiedene Fortschreitungen ergeben. Es kann aber nicht nur mit der ersten Stufe auf die vierte Stufe, und mit der fünften auf die erste, sondern auch mit einer jeden andern Stufe begonnen, nur muß der erste dissonirende Akkord vorbereitet werden. Beispiele a, b und c stellen die drei Lagen der Fortschreitungen auf; d und e zeigen diese in der getheilten Lage und f stellt es frei, die eingeschlossenen Noten in der rechten Hand zu lassen, oder sie mit der linken Hand (in getheilter Spielweise) zu spielen. Beispiel h gibt den Satz dreistimmig. *)

In Versetzung kann die Figur auf folgende Weise erscheinen.

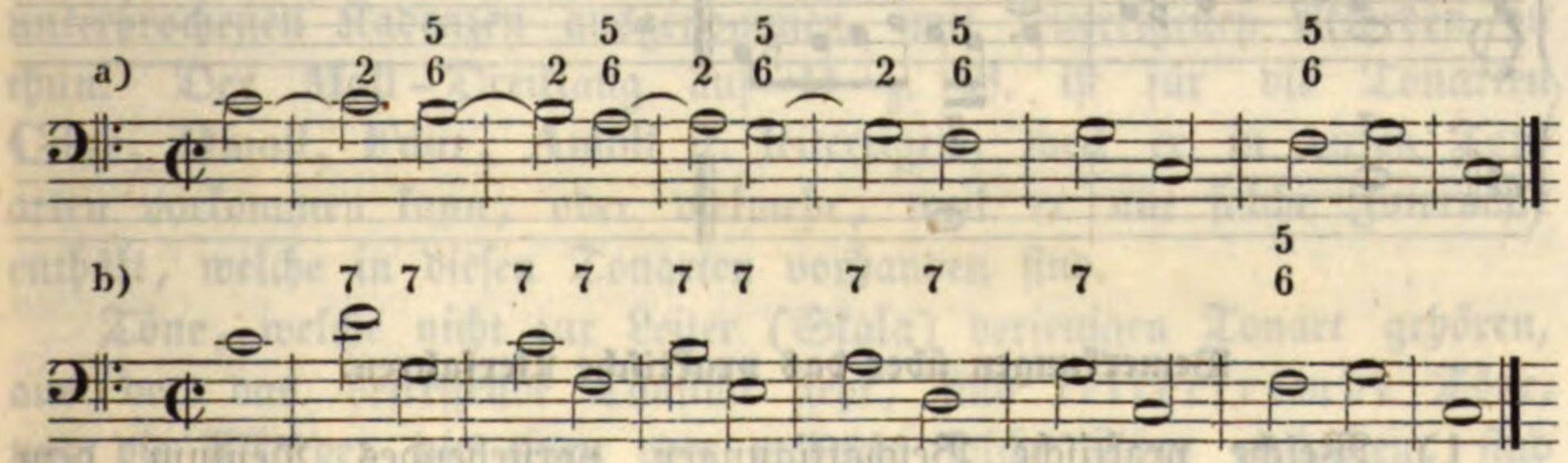


*) Die mehrseitige Behandlung eines und desselben Beispieles soll dem Schüler eine wiederholte Norm sein, wie er alle übrigen gegebenen Beispiele zu bearbeiten habe.



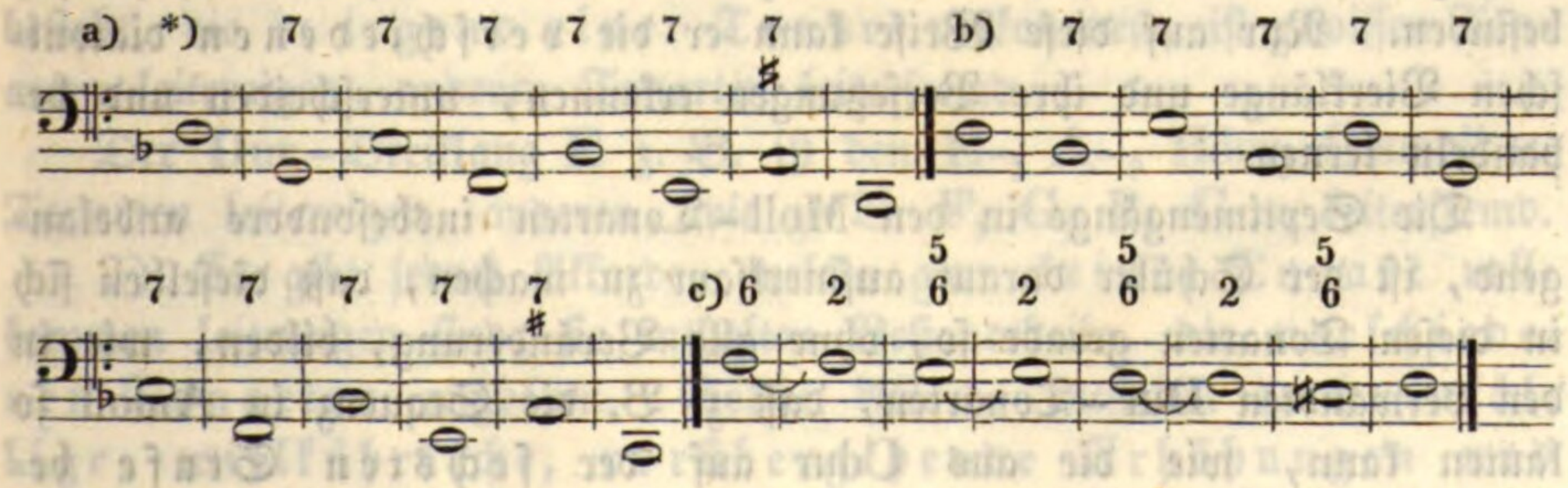


Die Versetzungen a und b sind gut und anwendbar; die bei c und d aber klingen matt und werden darum selten gebraucht. Die Ursache liegt darin, daß in den beiden Beispielen der häufige Gebrauch der (obgleich vorbereiteten) Quarte zwischen dem Basse und einer Oberstimme obwaltet. — Die Secund-Quint-Sexten-Sequenz empfiehlt sich also besser. Sie kann auch so lauten:

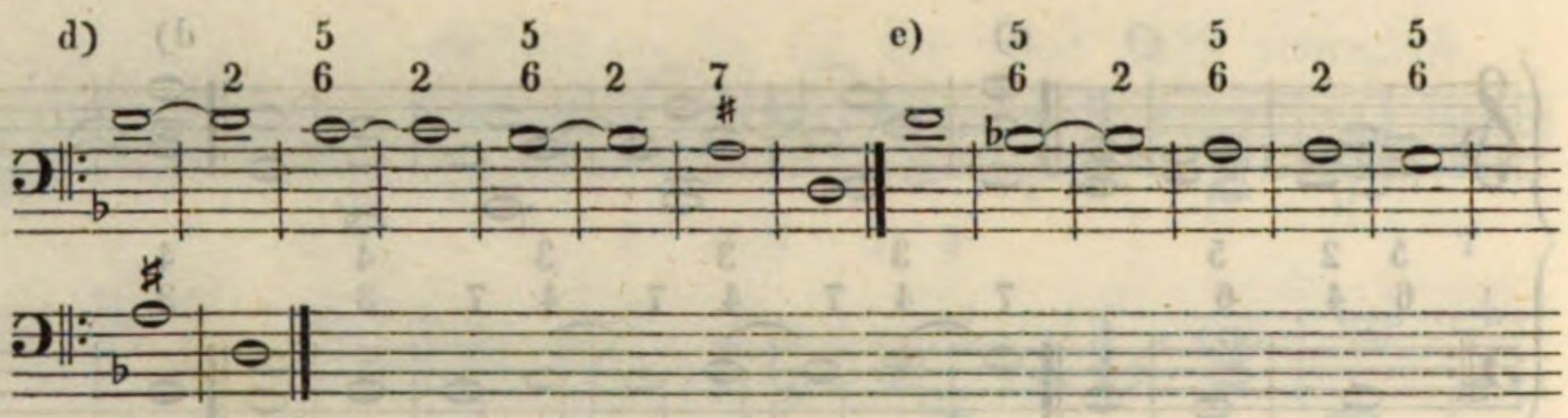


Beispiel b gibt zu a die Stammform und zeigt, daß die Sequenz auch mit der ersten auf die zweite Stufe begonnen werden kann.

Die bezeichneten Sequenzen sind auch für die Moll-Tonarten anwendbar. Z. B.

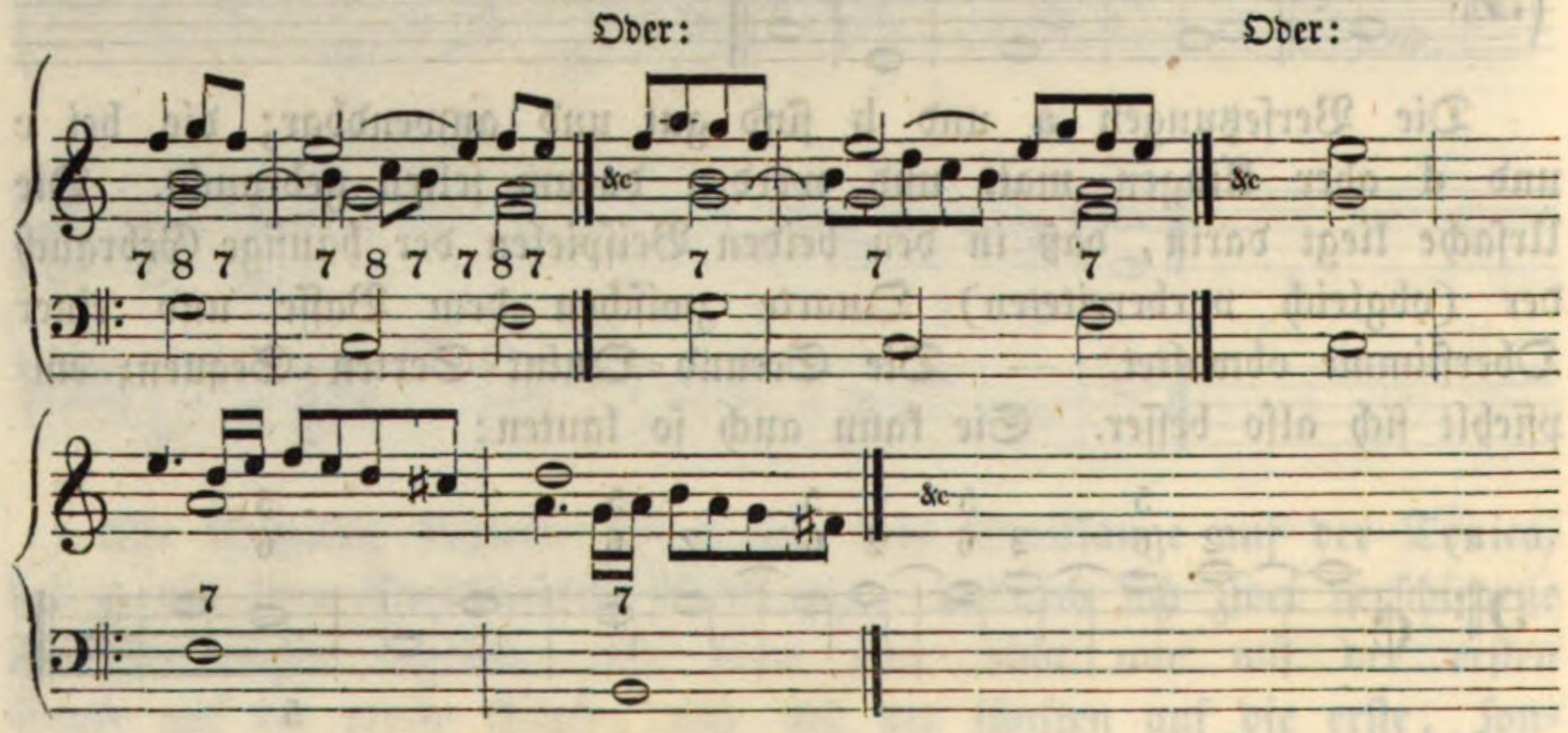


*) Der Schüler transponire sich diese Beispiele in's Amoll und setze sie — analag den vorausstehenden aus Cdur — in Stimmen aus.



Die Fortschreitung bei a ist die gewöhnlichere; doch findet sich auch die bei b vor. Die Beispiele c, d und e enthalten die am meisten vorkommenden Versetzungen.

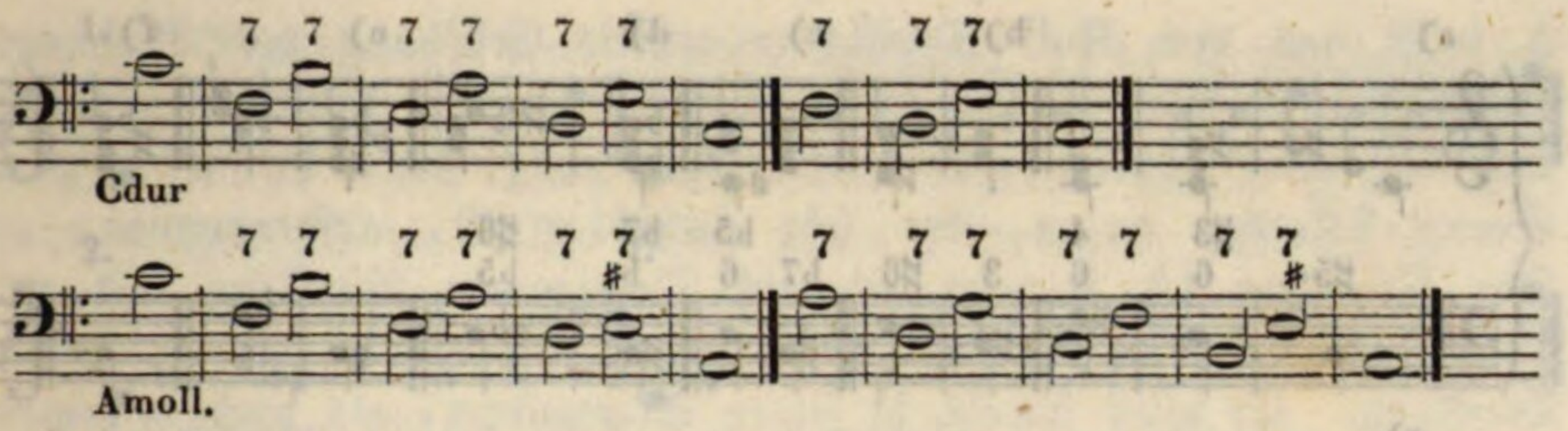
Zum Schlusse ein Beispiel, wie sich die Septimen-Sequenzen im figurirten Style zeigen:



Bemerkungen über das praktische Verfahren.

1) Welche praktische Beschäftigungen vorstehendes Pensum dem Schüler darbietet ist augenfällig. Dabei soll er aber auch noch recht angelegentlich im Analysiren der Akkorde geübt werden. Er bestimme nicht nur die Bestandtheile, Größe und Lage derselben, sondern ganz vorzüglich die Stufe, den Sitz in der Tonart, worauf sie sich befinden. Nur auf diese Weise kann er die verschiedenen diatonischen Vierklänge und ihre Versetzungen erkennen, unterscheiden und behandeln lernen.

Die Septimengänge in den **Moll**-Tonarten insbesondere anbelangend, ist der Schüler darauf aufmerksam zu machen, daß dieselben sich in diesen Tonarten gerade so, ohne alle Veränderung, bilden, wie in den verwandten **Dur**-Tonarten, daß z. B. die Sequenz in **A**moll so lauten kann, wie die aus **C**dur auf der sechsten Stufe beginnend. Nur der letzte dissonirende Akkord, der stets eine Dominanten-Septime sein muß, entscheidet. Z. B.



Hat der Schüler von dieser Analogie sich überzeugt, so ist hiemit ein Schritt zur Vorbereitung für die Lehre von der Modulation gethan.

§. 35.

Von den chromatischen Akkorden.

(Leitereigene, leiterfremde Akkorde.)

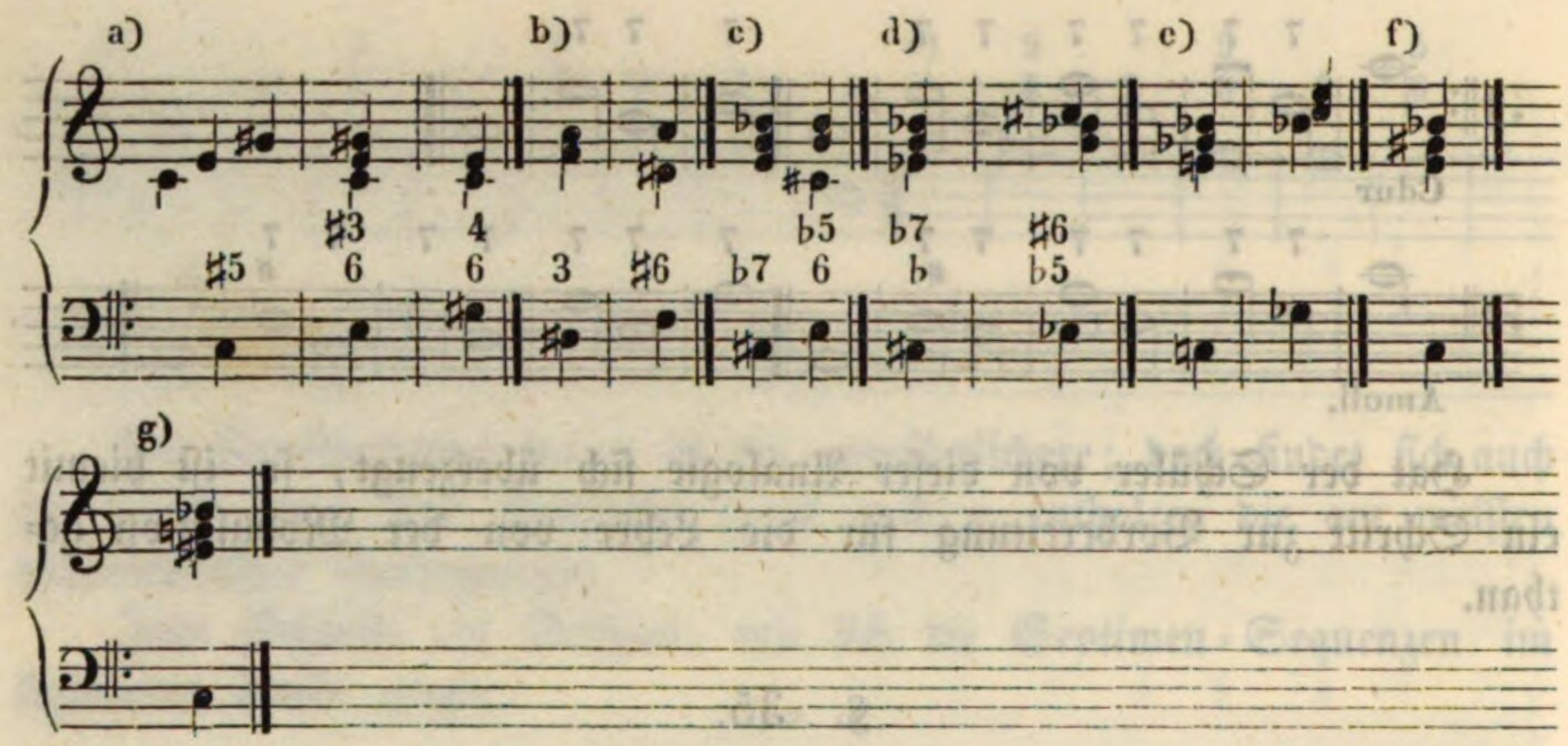
1) Alle Töne, welche zur Leiter einer herrschenden Tonart gehören, sind leitereigene Töne und die Akkorde, die aus solchen Tönen zusammengesetzt sind, oder zusammengesetzt werden können, heißen leitereigene Akkorde. Wir hatten es bisher, bei den unterbrochenen Kadenzen ausgenommen, mit leitereigenen Akkorden zu thun. Der **Moll**-Dreiklang auf **D** z. B. ist für die Tonarten **C**dur, **D**moll, **F**dur, **A**moll ꝛc. leitereigen, weil er in diesen Tonarten vorkommen kann, oder vielmehr, weil er nur solche Intervalle enthält, welche in diesen Tonarten vorhanden sind.

Töne, welche nicht zur Leiter (Skala) derjenigen Tonart gehören, aus der das betreffende Tonstück geht, sind leiterfremde Töne, und die Akkorde, die einen oder mehrere solche Töne enthalten, sind leiterfremde Akkorde. Der Dominanten-Vierklang auf **B** ist z. B. der **B**dur-Tonart leiterfremd, weil er **A**b, also ein Intervall enthält, das in dieser Tonart nicht vorkommt.

Jeder diatonische Akkord, d. i. jeder, der aus solchen Intervallen besteht, die in irgend einer Tonart vorkommen, ist gewissen Tonarten leitereigen, anderen Tonarten leiterfremd.

Der **Dur**-Dreiklang **E** z. B. ist den **E**-, **A**-, **H**dur, **C**ismoll ꝛc. Tonarten leitereigen, anderen, wie z. B. **F**, **G**, **B**, **C** ꝛc. leiterfremd.

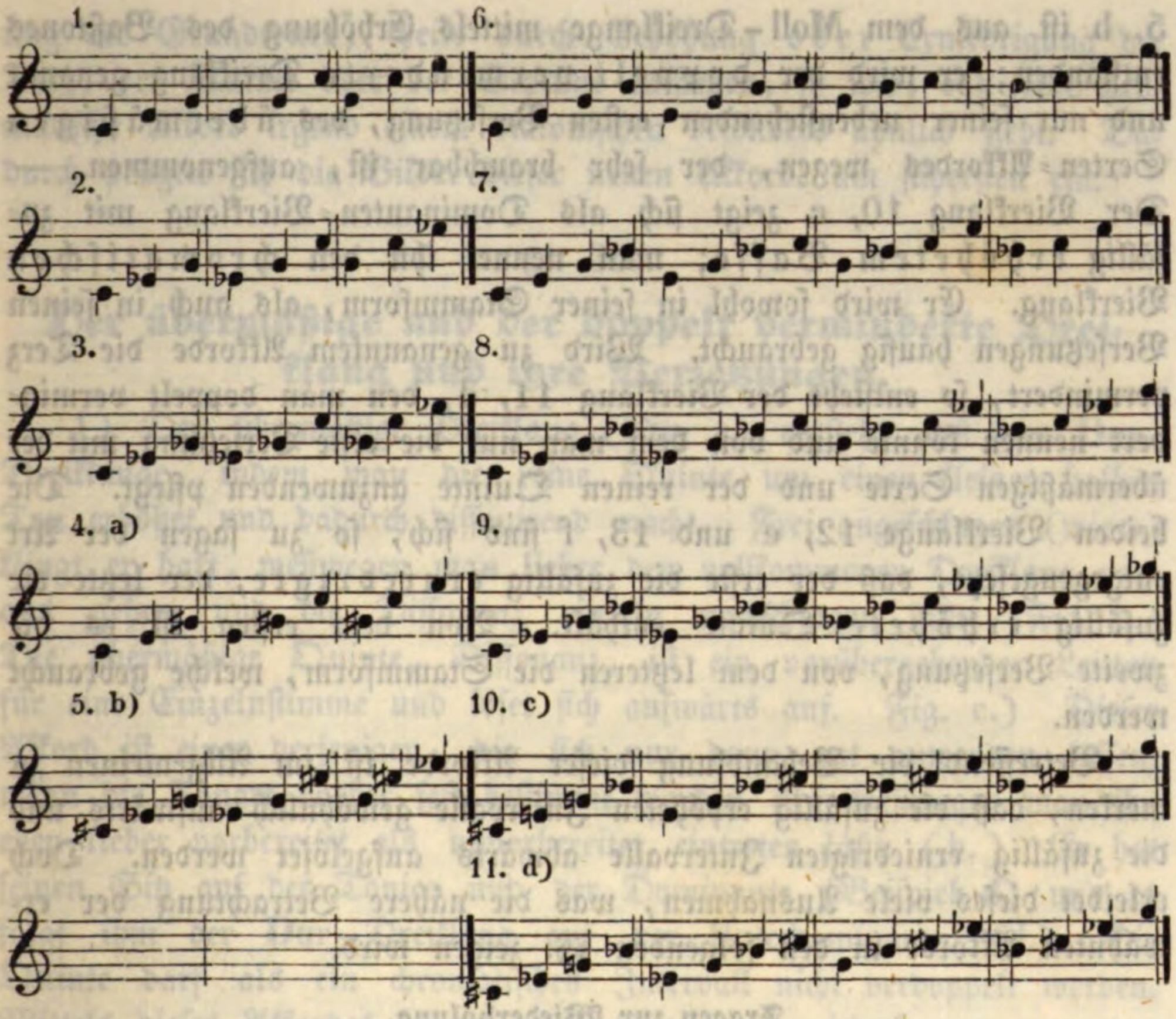
2) Es gibt jedoch Akkorde, welche gar keiner Tonart vollkommen leitereigen sind; sie enthalten Bestandtheile, die verschiedenen Tonarten anghören. Solche Akkorde entstehen durch zufällige, willkührliche, vorübergehende Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner diatonischer Töne oder auch ganzer Akkorde. Man sehe folgende Beispiele:



Der Akkord a ist ein Dreiklang mit der übermäßigen Quinte und er wird eben deßwegen der übermäßige Dreiklang genannt. Ein Intervall zum anderen betrachtet, gehört er so zu sagen zweien Tonarten an. Vom Grundtone bis zur Terz inklinirt er **C**dur, von der Terz bis zur Quinte **E**dur. Eben so verhält es sich mit seinen beiden nebenstehenden Versetzungen. — Der Dreiklang b heißt doppelt vermindert und ist ebenfalls nicht diatonisch. Der Vierklang c, entstanden aus dem reinen Vierklange auf c durch Erhöhung des Basses; er kann zwar auf der siebenten Stufe einer **Moll**-Tonart seinen Sitz haben, aber nur dann, wenn diese sogenannte widerrufliche Stufe erhöhet wird. Dagegen sind die übrigen Akkorde keiner, weder einer **Dur**- noch einer **Moll**-Tonart leitereigen, denn sie enthalten zufällig erhöhete oder erniedrigte Intervalle, vermöge welchen sie in gar keine, oder in verschiedene Tonarten schauen. Sie dissoniren sehr.

Man kann sie chromatische, d. i. Akkorde mit zufällig veränderten Intervallen nennen. In Noten dargestellt sehen sie auch bunt aus, indem sie auf den meisten Klangstufen mittels Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen (Kreuze und Bee) zugleich bezeichnet werden müssen. Es läßt sich keiner dieser Akkorde auf unserem Notensysteme darstellen, ohne wenigstens einer Note ein Versetzungszeichen voranzusetzen.

Jeder diatonische Drei- und Vierklang kann durch Erhöhung oder Erniedrigung des Baßtones oder der Terz, oder der Quinte, oder der Septime zu einem chromatischen Akkorde umgebildet werden. Man beachte dießfalls folgende Darstellung:



Die Dreiklänge 1, 2, 3 sind uns bekannt; ebenso die Vierklänge 6, 7, 8, 9. Jeder dieser Akkorde kann in mehreren Tonarten auf bestimmten Stufen vorkommen, ohne daß zu seiner Bezeichnung außer jenen der Tonart eigenthümliche Versetzungszeichen noch irgend ein vorübergehendes Kreuz oder Bee nothwendig würde. Anders ist es mit den übrigen Akkorden. Zu ihrer Bezeichnung reichen die wesentlichen Versetzungszeichen einer Tonart nicht hin.

Der Akkord 4, a gleicht dem **Dur**-Dreiklange, an welchem die Quinte zufällig erhöhet worden ist; er ist der (chromatische oder) übermäßige Dreiklang und kann sowohl in seiner Stammform als auch in seinen nebenstehenden Versetzungen vorkommen. Der Akkord

5, b ist aus dem Moll-Dreiklange mittels Erhöhung des Baßtones entstanden; er wird der doppelt verminderte Dreiklang genannt und nur seiner nebenstehenden ersten Versetzung, des übermäßigen Sexten-Akkordes wegen, der sehr brauchbar ist, aufgenommen. — Der Vierklang 10, c zeigt sich als Dominanten-Vierklang mit zufällig erhöhetem Basse; man nennet ihn den chromatischen Vierklang. Er wird sowohl in seiner Stammform, als auch in seinen Versetzungen häufig gebraucht. Wird zu genanntem Akkorde die Terz vermindert, so entsteht der Vierklang 11, d, den man doppelt vermindert nennen könnte und von dem man nur die erste Versetzung mit der übermäßigen Sexte und der reinen Quinte anzuwenden pflegt. Die beiden Vierklänge 12, e und 13, f sind sich, so zu sagen der Art entgegengesetzt, daß der erste die zufällig erniedrigte, der letzte die zufällig erhöhete Quinte enthält. Von dem ersten ist es die zweite Versetzung, von dem letzteren die Stammform, welche gebraucht werden.

Betreffend die Behandlung dieser Akkorde ist im Allgemeinen zu merken, daß die zufällig erhöheten Intervalle gewöhnlich aufwärts und die zufällig erniedrigten Intervalle abwärts aufgelöset werden. Doch erleidet dieses viele Ausnahmen, was die nähere Betrachtung der erwähnten Akkorde in den folgenden §§. zeigen wird.

Fragen zur Wiederholung.

Daß zur Anregung der selbstthätigen Bearbeitung der gegebenen Pensen auch — wo es nöthig ist — Fragen zur schriftlichen Beantwortung gegeben werden sollen, ist gesagt worden. Dießfallsige Fragen über den gegenwärtigen §. können folgende sein:

Was versteht man unter einer Tonleiter? Was sind leitereigene Töne? Was ist ein Akkord? Was sind leitereigene Akkorde? Was sind leiterfremde Töne? Was sind leiterfremde Akkorde? In wie ferne kann ein diatonischer Akkord leitereigen und leiterfremd sein? Gibt es einen tonischen Akkord, der nur leitereigen, nicht auch leiterfremd sein kann? Warum, oder warum nicht? Gibt es Akkorde, welche in keiner Tonart leitereigen sind? Welche? Was versteht man unter chromatischen Akkorden? Wodurch entstehen chromatische Akkorde? Welche chromatische Akkorde können aus den diatonischen Dreiklängen, welche aus den diatonischen Vierklängen gebildet werden? Wie heißen die chromatischen Dreiklänge? Welche chromatische Vierklänge können angenommen werden? ꝛc. ꝛc.

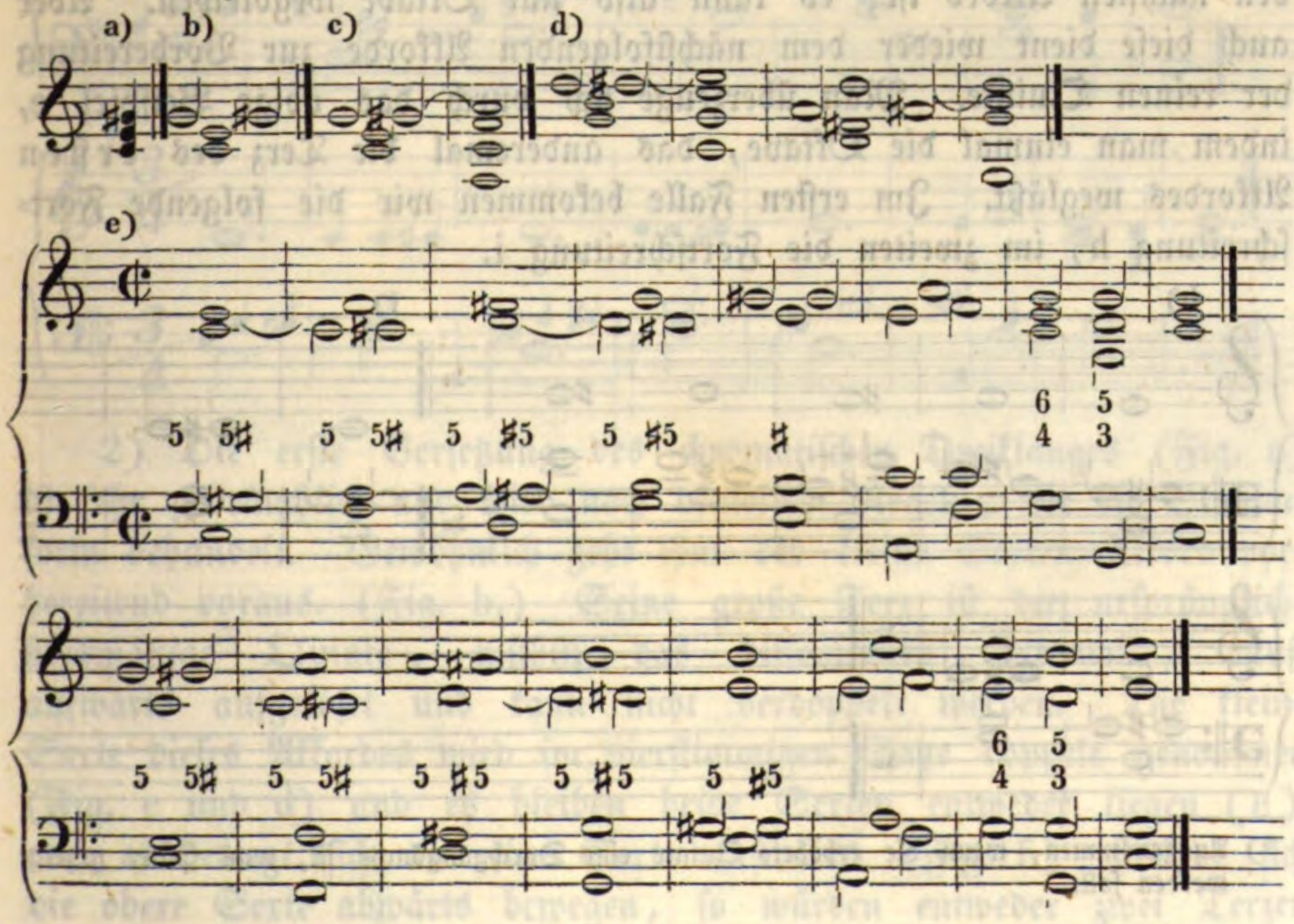
Anmerkung. Man lasse den Schüler bei Aufstellung der chromatischen Akkorde fest im Auge behalten, daß sie theils durch Erhöh-

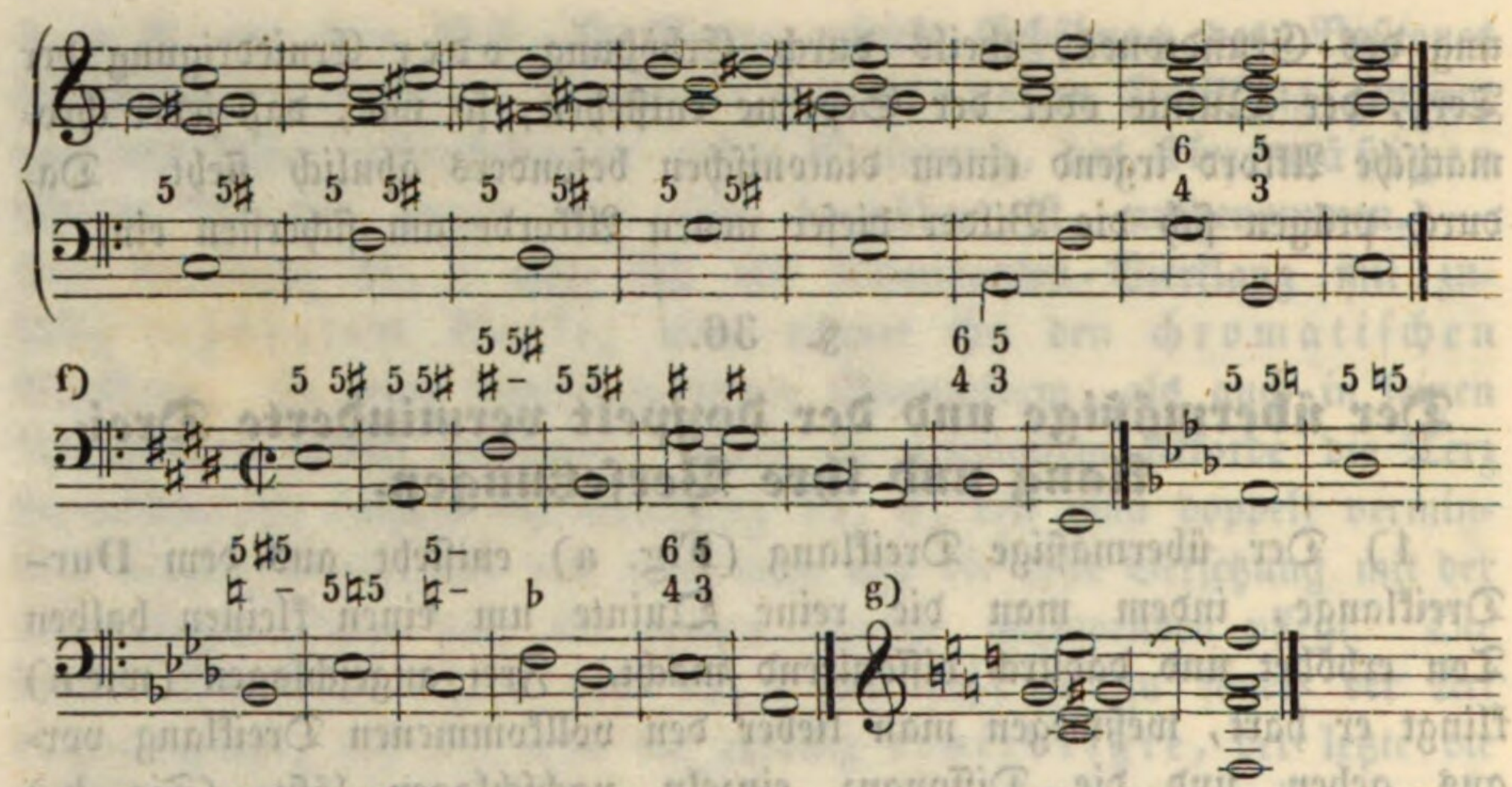
ung des Grundtones, theils durch Erhöhung oder Erniedrigung der Terz, der Quinte oder der Septime entstehen, so wie, daß jeder chromatische Akkord irgend einem diatonischen besonders ähnlich sieht. Dadurch prägen sich die Bilder dieser neuen Akkorde am sichersten ein.

§. 36.

Der übermäßige und der doppelt verminderte Dreiklang und ihre Versetzungen.

1) Der übermäßige Dreiklang (Fig. a) entsteht aus dem **Dur**-Dreiklange, indem man die reine Quinte um einen kleinen halben Ton erhöhet und dadurch dissonirend macht. Frei angeschlagen (wie a) klingt er hart, weßwegen man lieber den vollkommenen Dreiklang voraus gehen und die Dissonanz einzeln nachschlagen läßt. (Fig. b.) Die übermäßige Quinte, Dissonanz, ist ein vorübergehender Leitton für eine Einzelnstimme und löset sich aufwärts auf. Fig. c.) Dieser Akkord ist einer derjenigen, die sich nur dann gut anwenden lassen, wenn die Tonart vorher fest bestimmt worden ist, weßwegen man ihn eben lieber vorbereitet als unvorbereitet eintreten läßt. (b.) Er hat seinen Sitz auf der Tonica und der Dominante (Beispiel d) und es folgt ihm der **Dur**-Dreiklang auf der Unterdominante. (d.) Die Quinte darf als ein chromatisches Intervall nicht verdoppelt werden. Mittels dieses Akkordes können auch Sequenzen, jedoch nur von der vierten bis zur sechsten Stufe gebildet werden. (Beispiel e.)

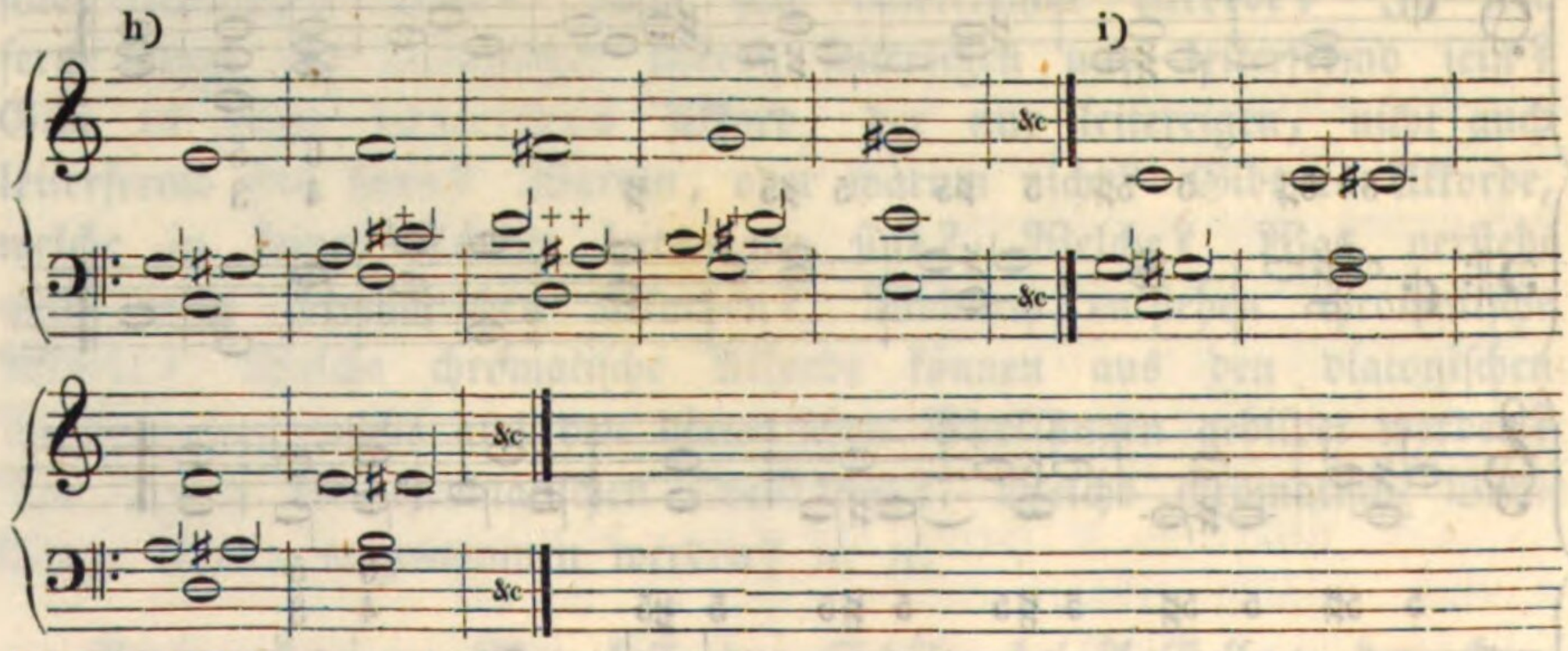




Der übermäßige Dreiklang kann, wie die obigen Beispiele zeigen, auf folgende Weise bezeichnet werden: 5^{+}, $5\sharp$, $\sharp 5$, $\natural 5$, $5\natural$.

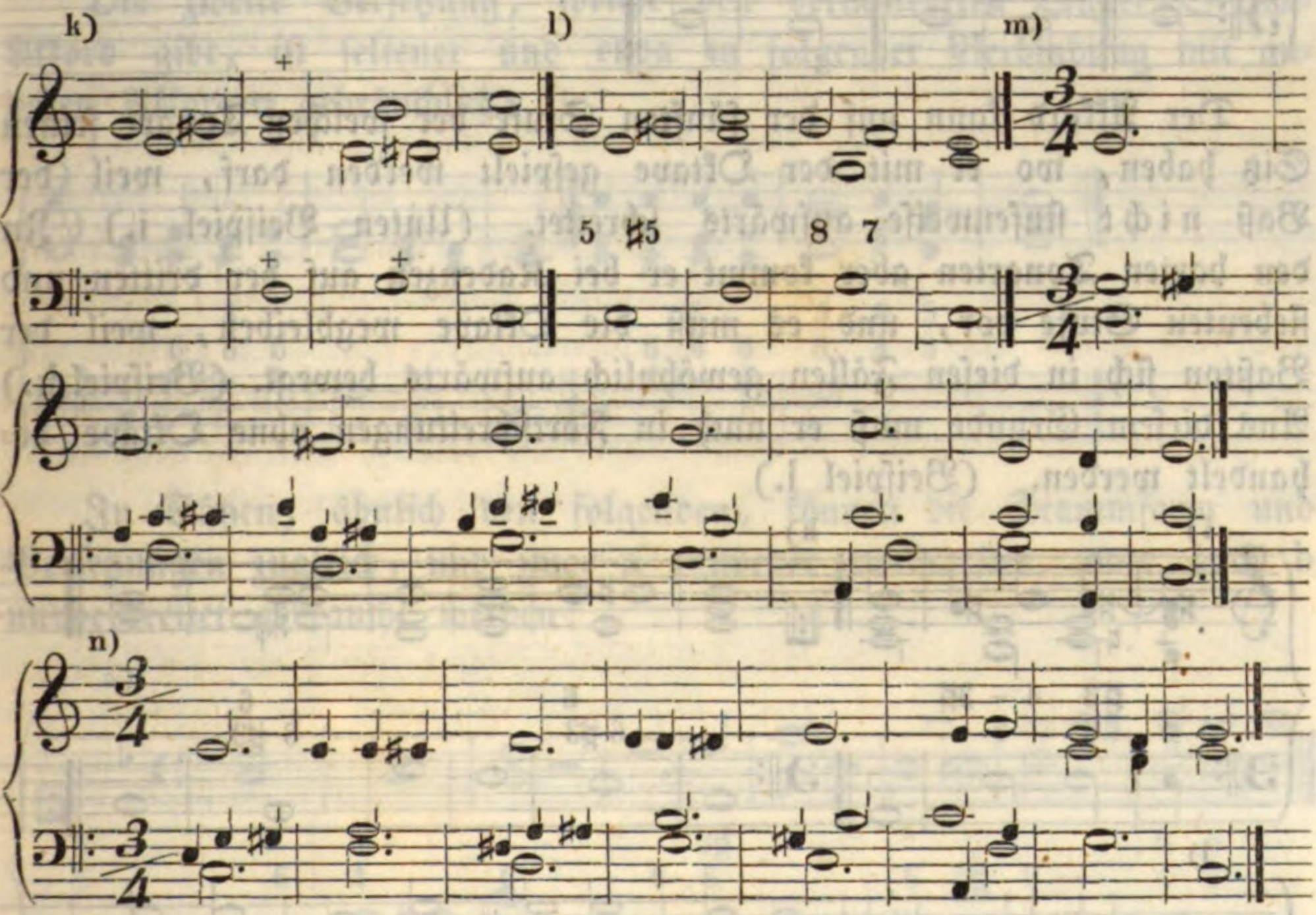
Im vierstimmigen Satze nimmt man am sichersten die Oktave dazu; die Verdoppelung der Terz ist darum nicht anwendbar *), weil sie Leitton in den folgenden Akkord ist. (Siehe obiges Beispiel g.)

Im dreistimmigen Satze ist der Akkord schwierig zu behandeln. Die reine Quinte kann bei dem vorbereitenden Akkorde (siehe oben im Beispiele e die erste Hälfte des Akkordes) nicht wegbleiben, weil sie die darauffolgende übermäßige Quinte vorbereitet. Eben so wenig soll die Terz ausgelassen werden, weil sie wie gesagt der Leitton in den nächsten Akkord ist; es kann also nur Oktave wegbleiben. Aber auch diese dient wieder dem nächstfolgenden Akkorde zur Vorbereitung der reinen Quinte. Man überzeuge sich durch das obige Beispiel e, indem man einmal die Oktave, das anderemal die Terz des ersten Akkordes wegläßt. Im ersten Falle bekommen wir die folgende Fortschreitung h, im zweiten die Fortschreitung i.



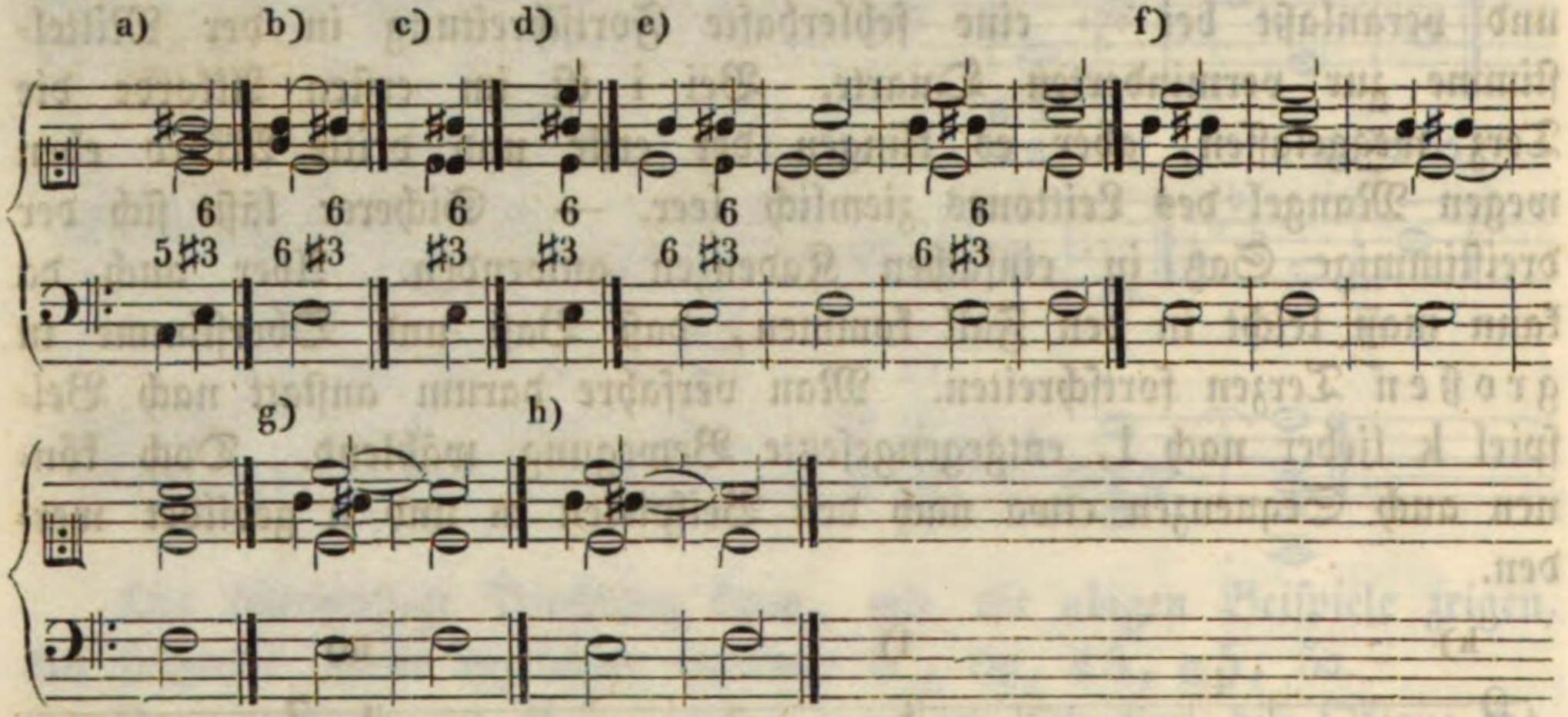
*) Ausgenommen, wenn die erhöhete Quinte eine Durchgangsnote ist, was später gezeigt werden soll.

Im Beispiele h haben wir den ersten Akkord ohne Oktave; sie erscheint aber unwillkührlich in den übrigen Akkorden und hindert, eben des dreistimmigen Satzes wegen den Eintritt der reinen Quinte (+) und veranlaßt bei + + eine fehlerhafte Fortschreitung in der Mittelstimme zur verminderten Quarte. Bei i ist im ersten Akkorde die Terz weggelassen, aber es klingen der erste und dritte Akkord eben wegen Mangel des Leittones ziemlich leer. — Sicherer läßt sich der dreistimmige Satz in einfachen Kadenzen anwenden. Aber auch da kann man leicht in den Fall kommen, daß Baß und Oberstimme in großen Terzen fortschreiten. Man verfahre darum anstatt nach Beispiel k lieber nach l, entgegengesetzte Bewegung wählend. Doch können auch Sequenzen etwa nach den Beispielen m und n gebildet werden.

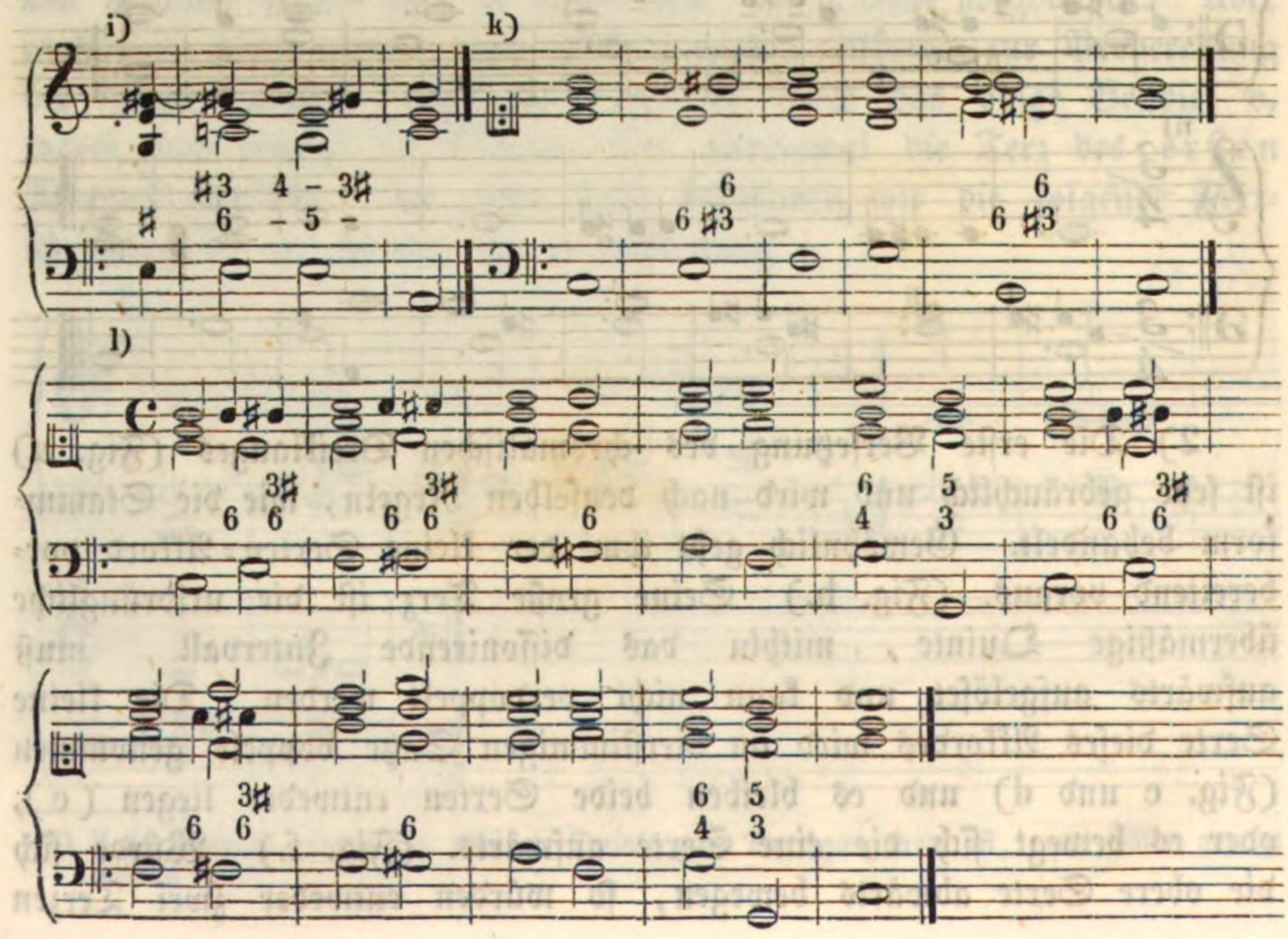


2) Die erste Versetzung des chromatischen Dreiklanges (Fig. a) ist sehr gebräuchlich und wird nach denselben Regeln, wie die Stammform behandelt. Gewöhnlich geht ihm der kleine Sexten-Akkord vorbereitend voraus. (Fig. b.) Seine große Terz ist die ursprüngliche übermäßige Quinte, mithin das dissonirende Intervall, muß aufwärts aufgelöset und kann nicht verdoppelt werden. Die kleine Sexte dieses Akkordes wird im vierstimmigen Satze doppelt genommen (Fig. c und d) und es bleiben beide Sexten entweder liegen (e), oder es bewegt sich die eine Sexte aufwärts. (Fig. f.) Würde sich die obere Sexte abwärts bewegen, so würden entweder zwei Terzen

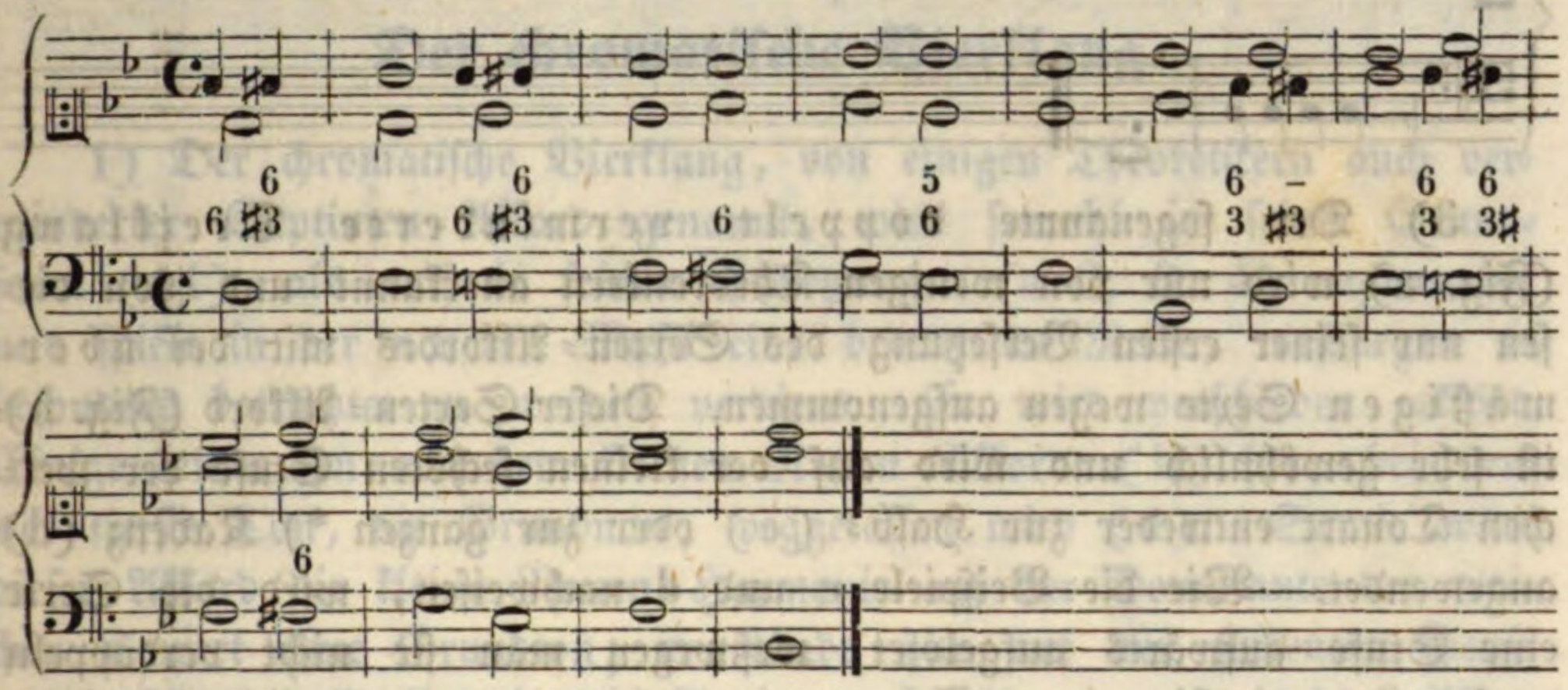
zusammen kommen (Fig. g), was wohl Statt finden darf, oder es würde die Terz abwärts weichen (h), was eine verbotene Fortschreitung zur übermäßigen Secunde geben würde.



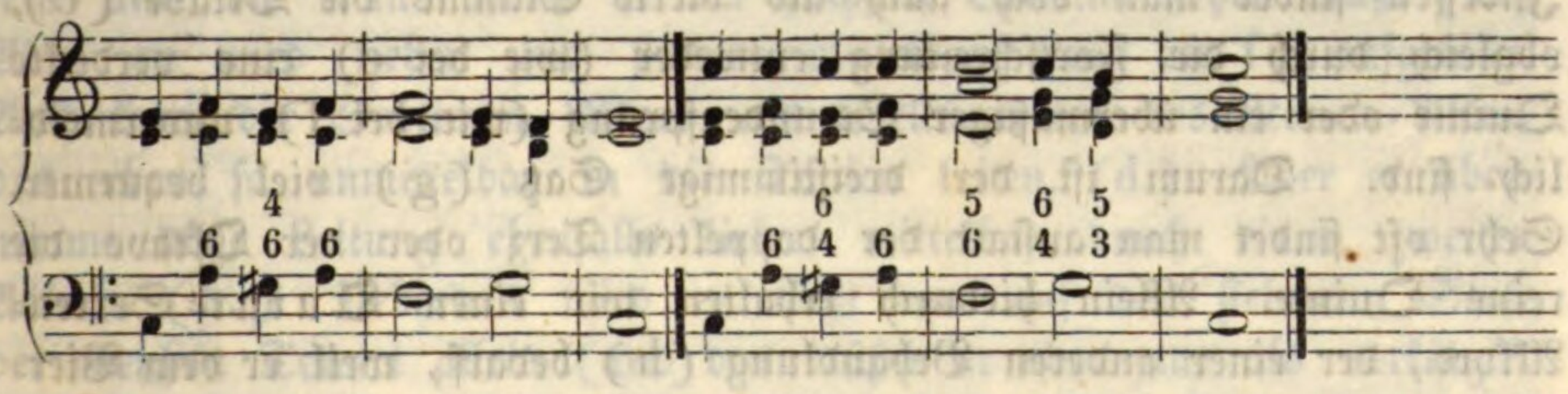
Der Akkord kann auf der fünften Stufe der weichen Tonart seinen Sitz haben, wo er mit der Oktave gespielt werden darf, weil der Baß nicht stufenweise aufwärts schreitet. (Unten Beispiel i.) In den harten Tonarten aber kommt er bei Kadenzen auf der dritten und siebenten Stufe vor, und es muß die Oktave wegbleiben, weil der Baßton sich in diesen Fällen gewöhnlich aufwärts bewegt. (Beispiel k.) Aus diesem Grunde muß er auch in Fortschreitungen ohne Oktave behandelt werden. (Beispiel l.)



Eben darum, weil die Oktave bei diesem Akkorde in vielen Fällen genirt, ist er leichter dreistimmig als vierstimmig zu behandeln. Z. B.

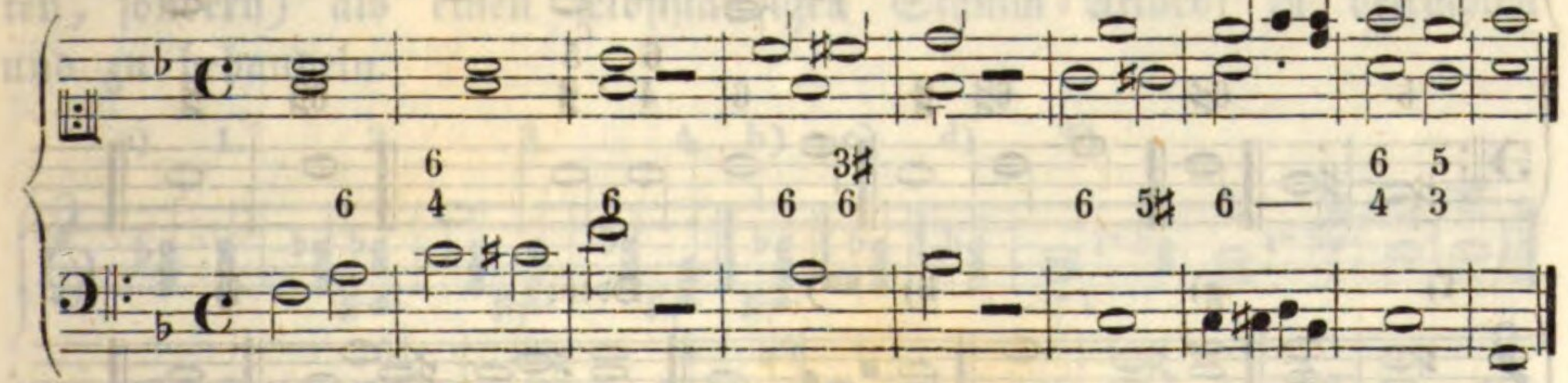


Die zweite Versetzung, welche den verminderten Quart-Sexten-Akkord gibt, ist seltener und etwa in folgender Verbindung mit anderen Akkorden gebräuchlich:

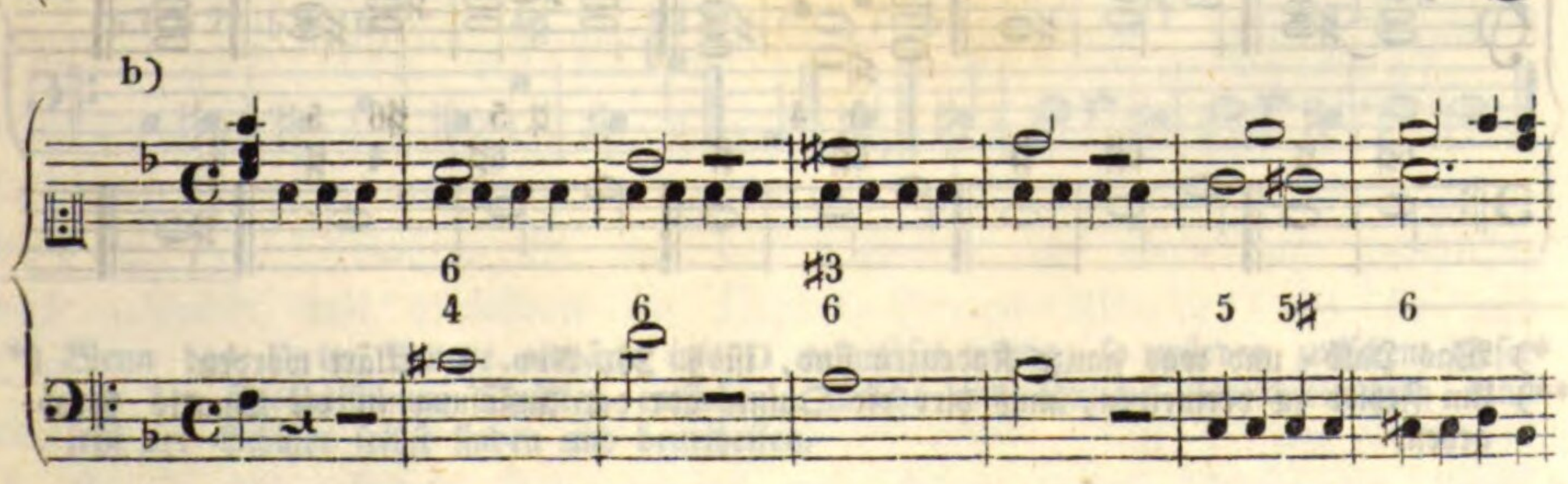


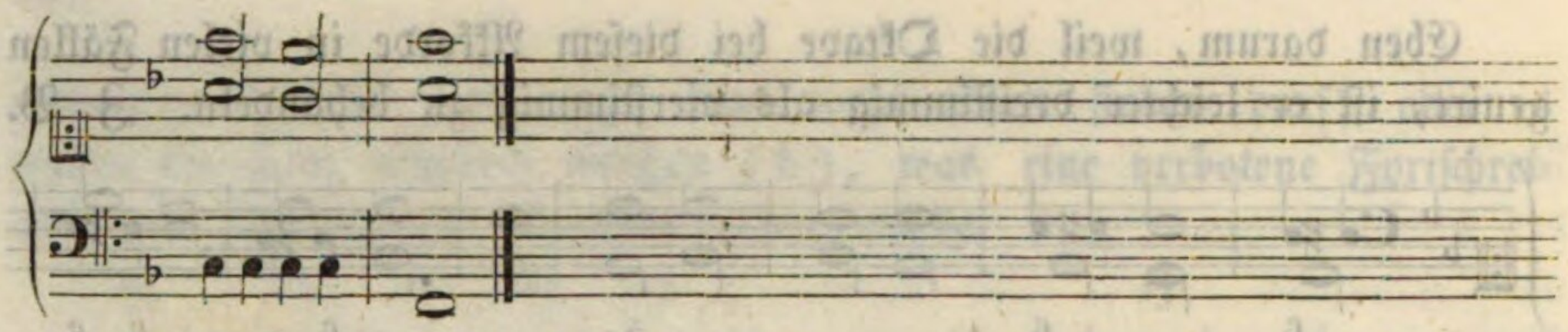
In Sätzen, ähnlich den folgenden, können die Stammform und Versetzungen zugleich, und zwar a entweder vorbereitet, oder auch b unvorbereitet gebraucht werden:

a)

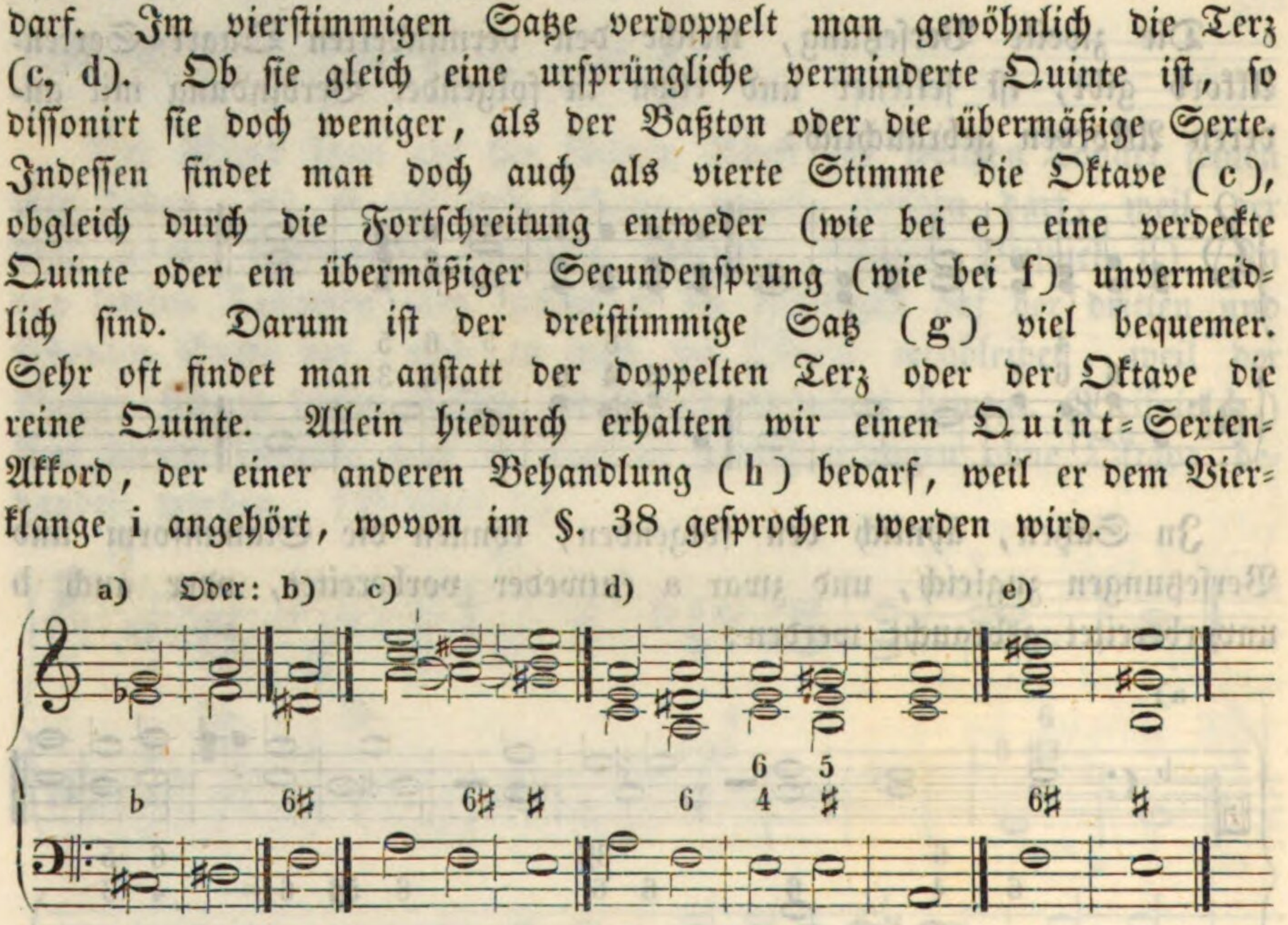


b)





3) Der sogenannte doppelt verminderte Dreiklang (Fig. a) wird nur von wenigen Theoretikern anerkannt und von diesen nur seiner ersten Versetzung des Sexten-Akkordes mit der übermäßigen Sexte wegen aufgenommen. Dieser Sexten-Akkord (Fig. b) ist sehr gewöhnlich und wird auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart entweder zur Halb- (c) oder zur ganzen *) Kadenz (d) angewendet. Wie die Beispiele c und d nachweisen, wird die Sexte eine Stufe aufwärts aufgelöset, weßwegen man sie nicht verdoppeln darf. Im vierstimmigen Satze verdoppelt man gewöhnlich die Terz (c, d). Ob sie gleich eine ursprüngliche verminderte Quinte ist, so dissonirt sie doch weniger, als der Baßton oder die übermäßige Sexte. Indessen findet man doch auch als vierte Stimme die Oktave (c), obgleich durch die Fortschreitung entweder (wie bei e) eine verdeckte Quinte oder ein übermäßiger Secundensprung (wie bei f) unvermeidlich sind. Darum ist der dreistimmige Satz (g) viel bequemer. Sehr oft findet man anstatt der doppelten Terz oder der Oktave die reine Quinte. Allein hiedurch erhalten wir einen Quint-Sexten-Akkord, der einer anderen Behandlung (h) bedarf, weil er dem Vierklange i angehört, wovon im §. 38 gesprochen werden wird.



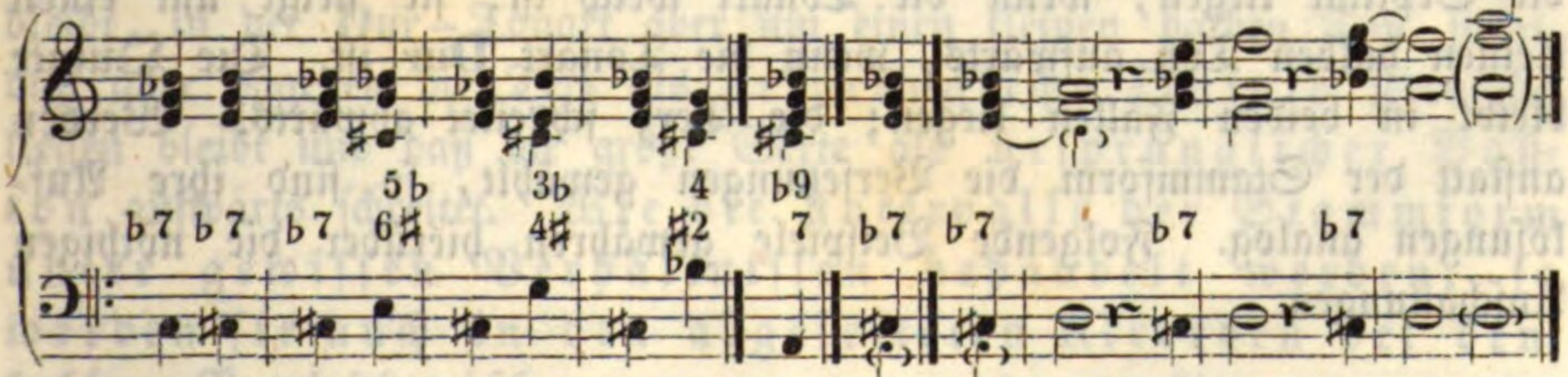
*) Was Halb- und was ganze Kadenzen sind, ist §. 26, Nro. 4. erklärt worden.
**) Um Fehler zu vermeiden, muß hier die Quinte vor der Auflösung in die Quarte herabgehen.

§. 38.

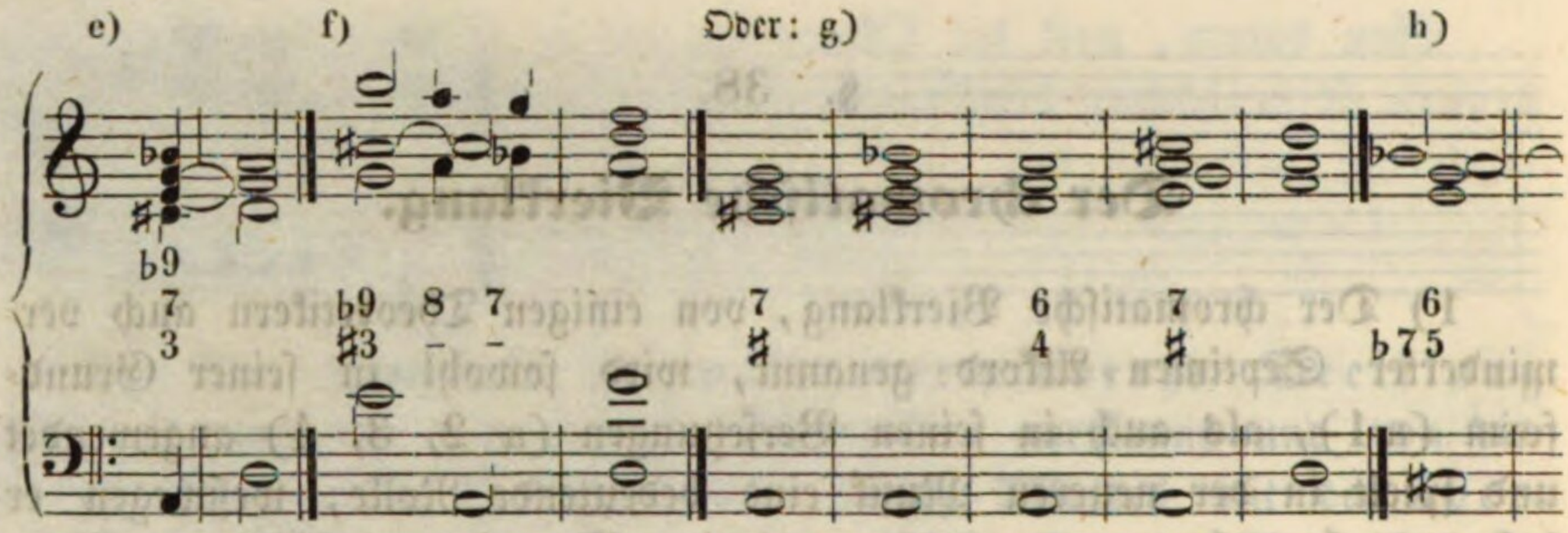
Der chromatische Vierklang.

1) Der chromatische Vierklang, von einigen Theoretikern auch verminderter Septimen-Akkord genannt, wird sowohl in seiner Grundform (a 1), als auch in seinen Versetzungen (a 2, 3, 4) angewendet und spielt in der neueren Musik eine bedeutende Rolle, weßwegen er besonders betrachtet zu werden verdient. Er wird verschieden erklärt. Einige leiten ihn von dem kleinen Nonen-Akkorde (b) her, bei dem der tiefste Ton, die Grundnote, weggelassen wird (c). Somit wäre dieser Akkord die kleine Nonen-Harmonie auf der Dominante der weichen Tonart ohne Grundton; er stünde nur auf der siebenten Stufe und müßte unmittelbar in die Tonica aufgelöset werden. (d) Allerdings kann der Nonen-Akkord unmittelbar (als Leit-Akkord) in die Tonica sich bewegen, in welchem Falle aber der Akkord nicht versetzt sein und die kleine None in der höchsten Stimme stehen muß. (e.) Aber er wird lieber und sicherer mittelbar (wie bei f) aufgelöset. Auch kann der Septimen-Akkord als Stellvertreter des Nonen-Akkordes eben so unmittelbar in die Tonica leiten. (d.) Aber er übernimmt diese Leitung ebenfalls lieber mittelbar durch einen zweiten Akkord. (h.) Ueberdas wird er nicht nur auf der siebenten Stufe der weichen Tonart allein (und das müßte er eben nur als verkürzter Nonen-Akkord) sondern auch, wie es sich sogleich zeigen wird, auf der zufällig erhöheten vierten und fünften Stufe der **Moll- und Dur-Tonart** gebraucht. Darum pflegen auch andere Theoretiker unsern chromatischen Vierklang (nicht als einen vom Nonen-Akkorde hergeleiteten, sondern) als einen selbstständigen Stamm-Akkord zu betrachten und zu behandeln.

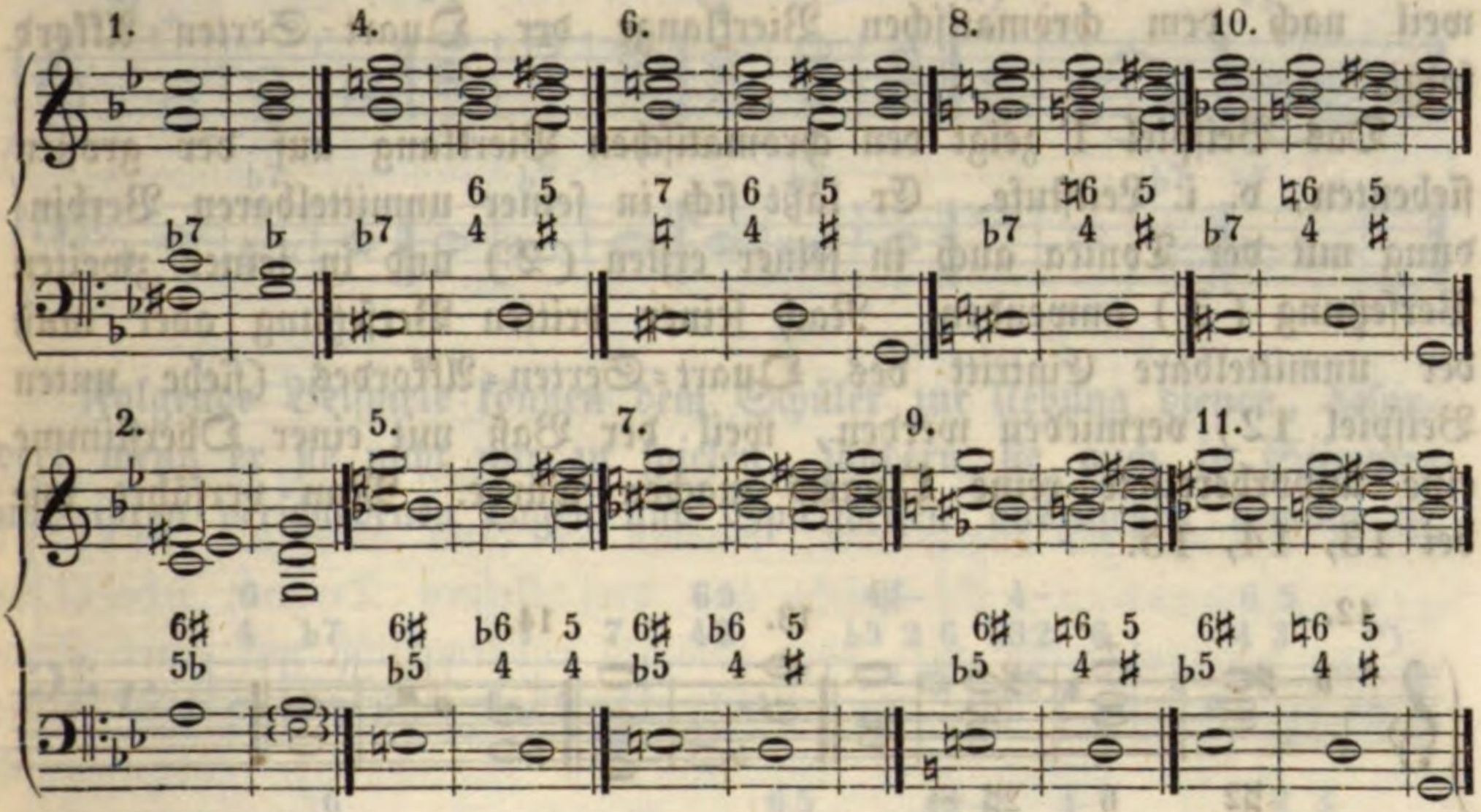
a) 1. 2. 3. 4. b) c) d) *)



*) Wenn das E im Tenore abwärts in's D aufgelöset würde, so würden zwischen dieser und der Diskantstimme Quinten entstehen. Solche und ähnliche Fortschreitungen kann jetzt der Schüler selbst finden und beurtheilen.



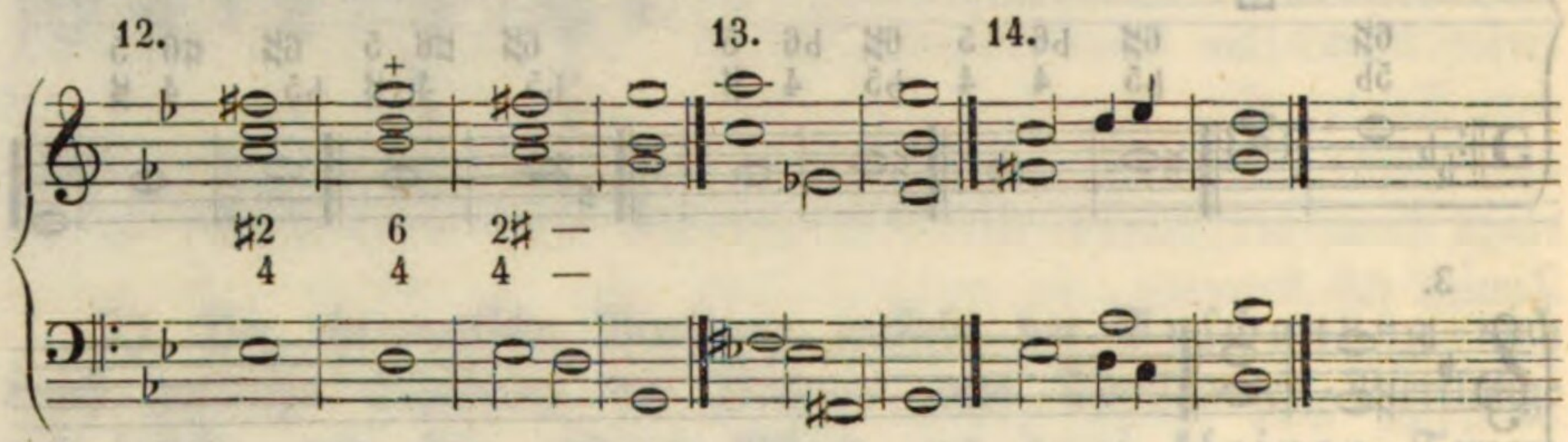
2) Der chromatiſche Vierklang entſteht der Anſchauung nach durch zufällige Erhöhung der Baßnote zum Dominanten-Vierklange und beſteht, wie kein anderer Akkord aus drei kleinen Terzen. Aus dieſem Grunde könnte man ihn auch als einen aus zwei verminderten Dreiklängen zuſammengeſetzten Akkord anſehen. Er klingt, obgleich diſſonirend, doch mild, weßwegen ſeine Diſſonanzen, die verminderte Quinte und verminderte Septime auch unvorbereitet, frei eintreten können. Er kann, wie bereits oben gezeigt, auf der ſiebenten Stufe der weichen Tonart vorkommen und es werden dann bei dem unmittelbaren Uebergange in die Tonica Quinte und Septime abwärts, die Terz aber, beſonders wenn ſie im Tenore liegt, aufwärts aufgelöſet. Er kann auf der erhöheten vierten Stufe in **Moll** und **Dur** gebraucht werden. Gewöhnlich folgt dann nach ihm der Quart-Sexten-Akkord auf der Dominante. In dieſem Falle bleibt die Septime liegen, wenn die Tonart weich iſt; ſie ſteigt um einen kleinen halben Ton aufwärts, wenn die Tonart **Dur** iſt. Die Quinte bleibt in beiden Fällen liegen; die Terz ſchreitet abwärts. Werden anſtatt der Stammform die Verſetzungen gewählt, ſo ſind ihre Auflöſungen analog. Folgende Beiſpiele gewähren hierüber die nöthigen Anſchauungen.



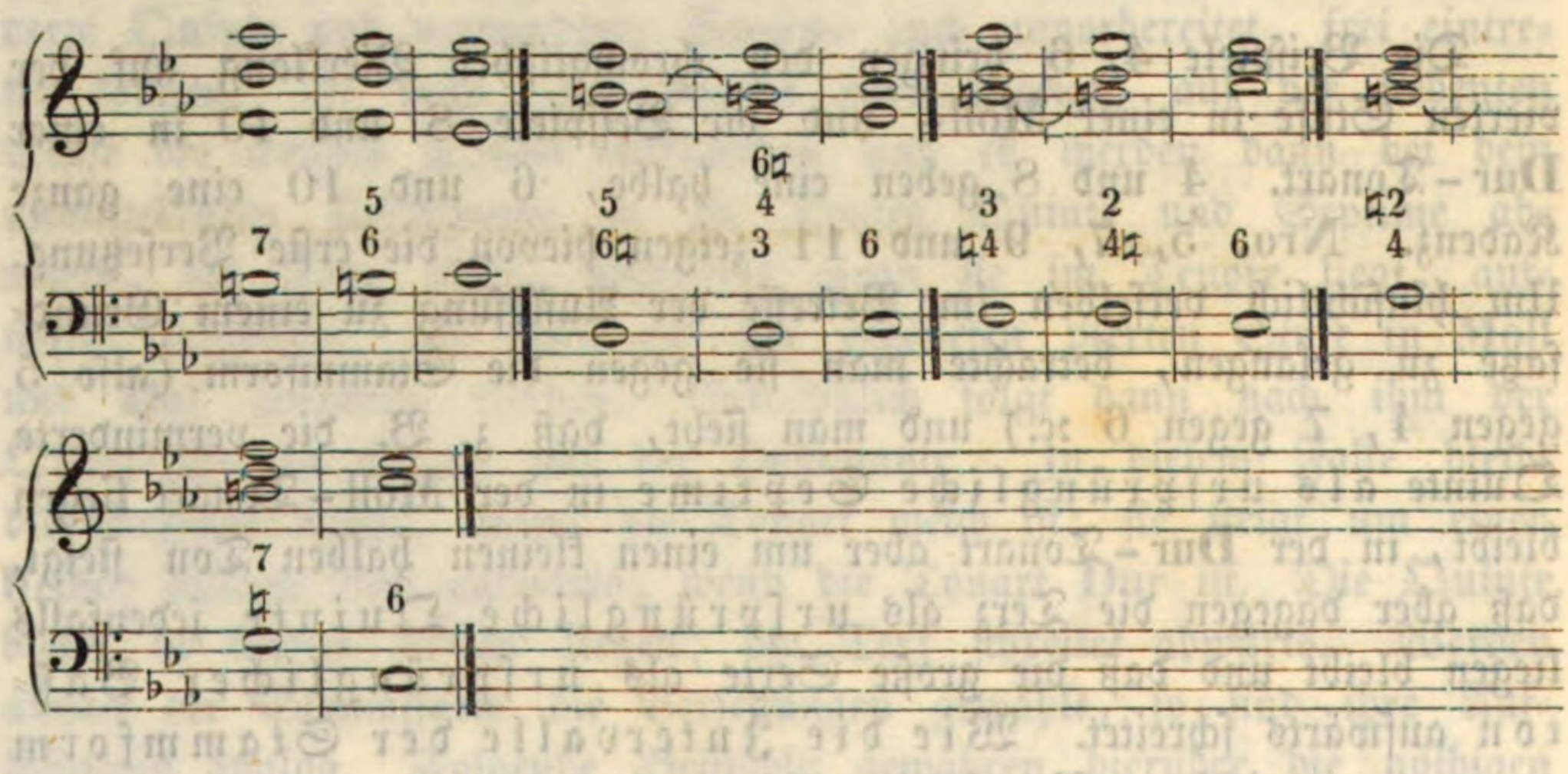
Die Beiſpiele 4, 6 bringen den chromatiſchen Vierklang auf der vierten Stufe in einer **Moll**- und die Beiſpiele 8 und 10 in einer **Dur**-Tonart. 4 und 8 geben eine halbe, 6 und 10 eine ganze Kadenz. **Nro.** 5, 7, 9 und 11 zeigen hievon die erſte Verſetzung. Um hinſichtlich derſelben im Betreffe der Auflöſung zu einem Grundſatze zu gelangen, betrachte man ſie gegen die Stammform (alſo 5 gegen 4, 7 gegen 6 ꝛc.) und man ſieht, daß z. B. die verminderte Quinte *als urſprüngliche Septime* in der **Moll**-Tonart liegen bleibt, in der **Dur**-Tonart aber um einen kleinen halben Ton ſteigt, daß aber dagegen die Terz *als urſprüngliche Quinte* jedenfalls liegen bleibt und daß die große Sexte *als urſprünglicher Baßton* aufwärts ſchreitet. *Wie die Intervalle der Stammform unter gewiſſen Verhältniſſen behandelt werden, ſo werden ſie auch in den abgeleiteten Akkorden bei denſelben Verhältniſſen, nur unter anderen Benennungen, behandelt.* Was z. B. mit der Septime im Vierklange geſchieht, das geſchieht mit derſelben im Quint-Sexten-Akkorde, wo ſie als Quinte, im Terz-Quarten-Akkorde, wo ſie als Terz und im Secunden-Akkorde, wo ſie als Baßton erſcheint. Die obigen Beiſpiele 4, 6, 8, 10 erleiden keine zweite und keine dritte Verſetzung, weil

weil nach dem chromatischen Vierklange der Quart-Sexten-Akkord folgt.

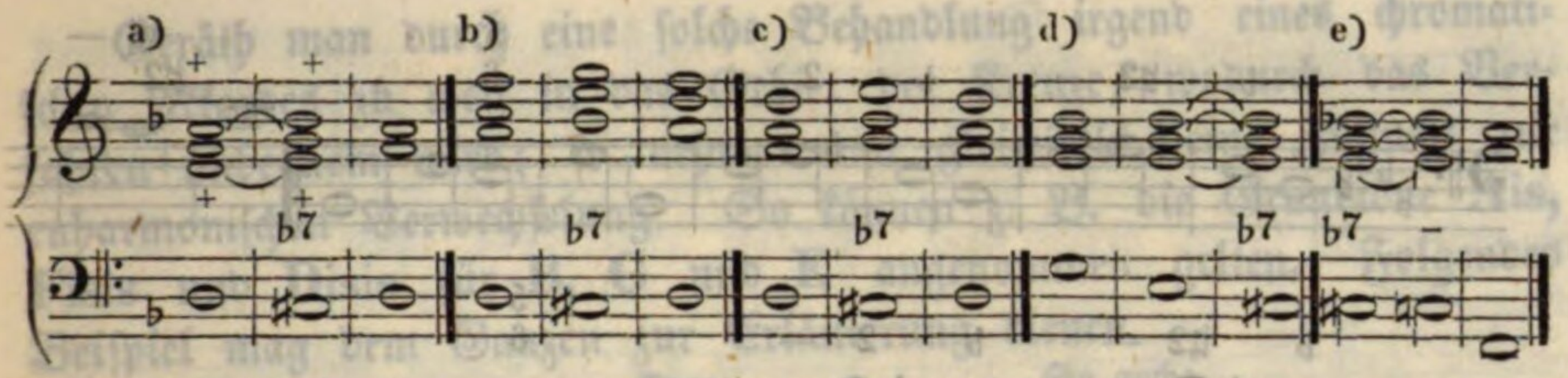
Das Beispiel 1 zeigt den chromatischen Vierklang auf der großen siebenten, d. i. Leitstufe. Er läßt sich in seiner unmittelbaren Verbindung mit der Tonica auch in seiner ersten (2) und in seiner zweiten Versetzung (3) anwenden. Nach seiner dritten Versetzung aber muß der unmittelbare Eintritt des Quart-Sexten-Akkordes (siehe unten Beispiel 12) vermieden werden, weil der Baß mit einer Oberstimme eine unvorbereitete reine Quarte machen würde. Man verfährt wie bei 13, 14, 15.



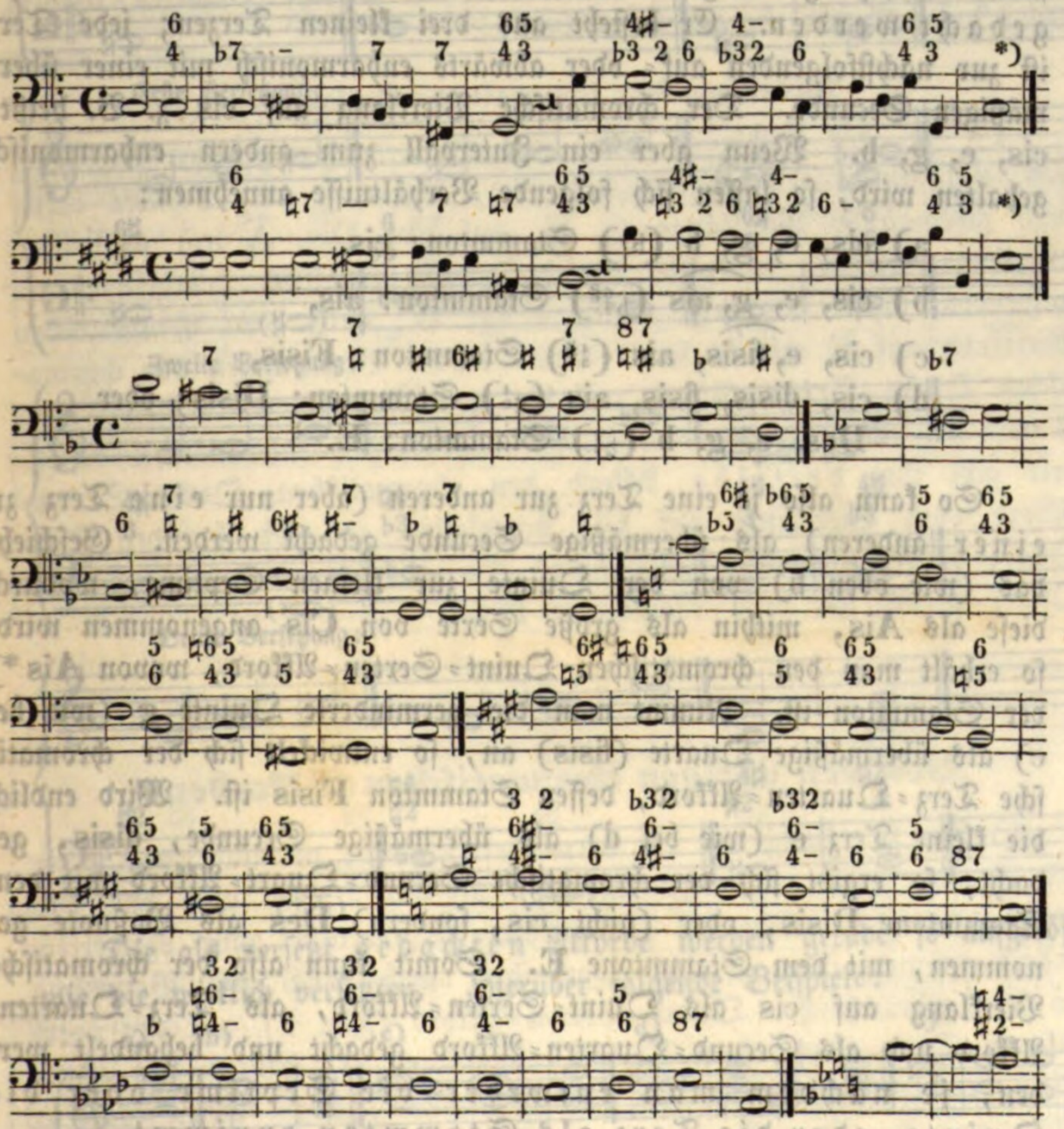
Will man die Septime vor der Auflösung in die Sexte schreiten lassen, so können hieraus folgende Formen gebildet werden:



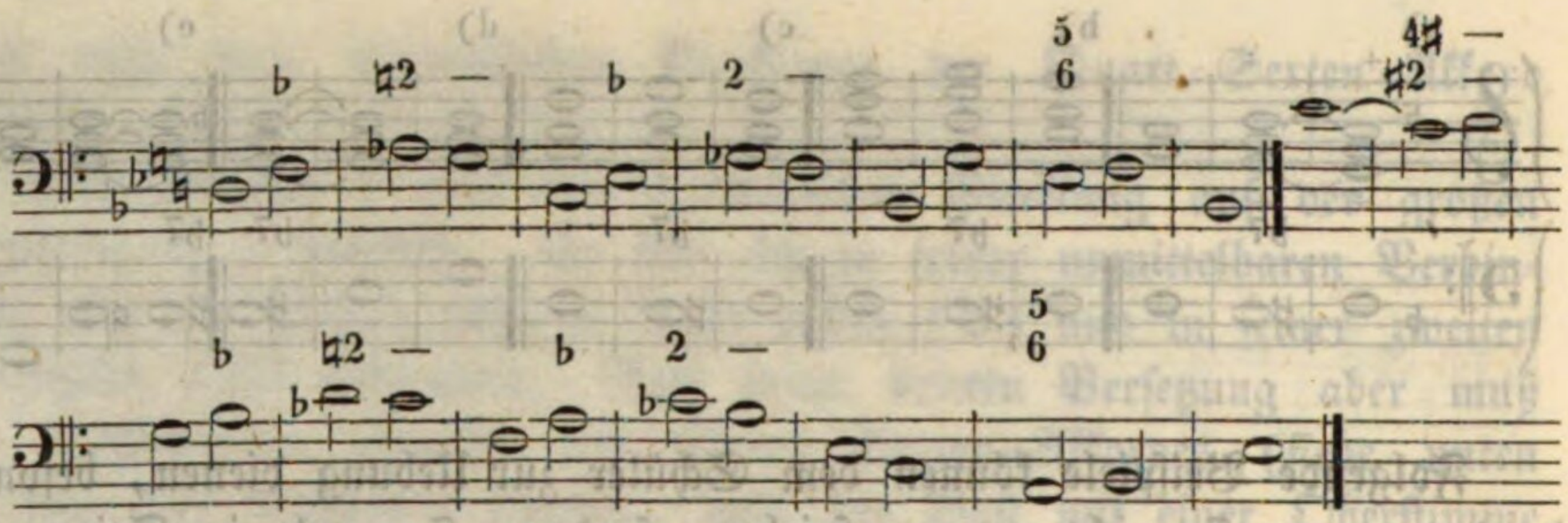
Wenn unser Septimen-Akkord unmittelbar nach der Tonica auf der Leitestufe zu stehen kommt, so hat man sich vor einer fehlerhaften Fortschreitung zu hüten. Man darf den vorhergehenden Akkord nicht in der Quintlage (unten a), sondern man muß ihn entweder in der Terz- (b) oder in der Oktavlage (c) nehmen. Wird er vorbereitet, (wie bei d) so fällt diese Vorsicht ohnehin weg. Man trifft ihn, doch selten, auch auf der erhöheten fünften Stufe. (e.)



Folgende Beiſpiele können dem Schüler zur Uebung dienen, beſonders wenn er ſie nicht nur zu ſpielen, ſondern ſie auch in Stimmen und ihren verſchiedenen Lagen und Spielweiſen auszuſetzen bemüht iſt.



*) Es genügt, wenn der Schüler die Beiſpiele in dieſen beiden oder ähnlichen Tonarten in Stimmen ausſetzt. Für die übrigen gewöhnlichen Tonarten mag er ſich den bezifferten Grundbaß allein ſchreiben. Um auch dieſe Mühe zu ſparen kann er auch, was ſchon öfter vorgeſchlagen worden iſt, den Grundbaß in den verſchiedenen Schlüſſeln ſpielen.



3) Der chromatiſche Vierklang kann nicht nur verſetzt und in allen ſeinen Verſetzungen angewendet, ſondern er kann auch als verſetzt gedacht werden. Er beſteht aus drei kleinen Terzen; jede Terz iſt zur nächſtfolgenden auf- oder abwärts enharmoniſch mit einer übermäßigen Secunde. Der chromatiſche Vierklang auf cis z. B. heißt: cis, e, g, b. Wenn aber ein Intervall zum andern enharmoniſch gehalten wird, ſo laſſen ſich folgende Verhältniſſe annehmen:

a) cis, e, g, b (b^7) Stammton: cis,

b) cis, e, g, ais ($b^{6\sharp}_{5}$) Stammton: ais,

c) cis, e, fisis, ais ($^{4\sharp}_{3}$) Stammton: Fisis,

d) cis, disis, fisis, ais ($\sharp^{4}_{2}$) Stammton: Disis; oder
Des, e, g, b ($\flat^{4}_{2}$) Stammton: E.

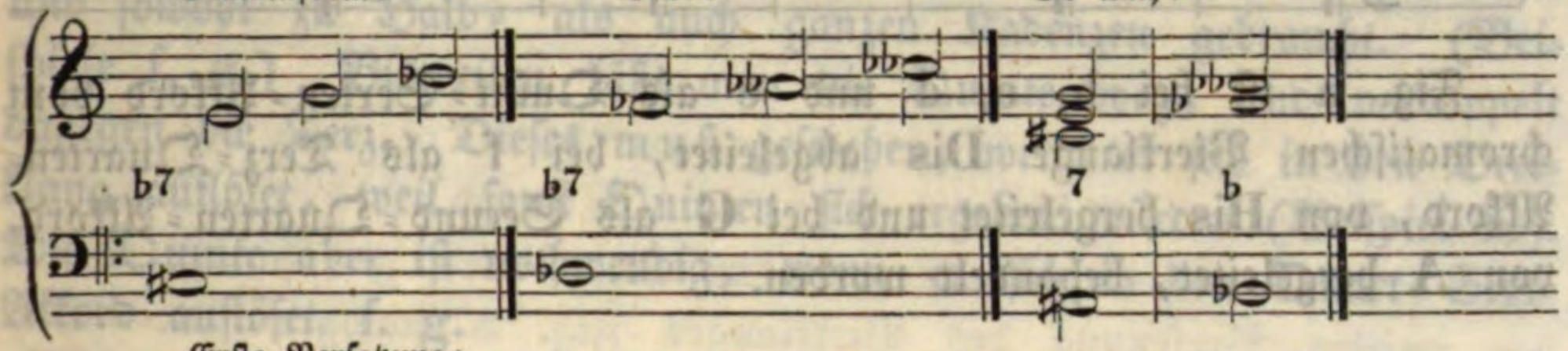
So kann alſo je eine Terz zur anderen (aber nur eine Terz zu einer anderen) als übermäßige Secunde gedacht werden. Geſchieht das (wie oben b) von der Quinte zur kleinen Septime, wodurch dieſe als **Ais**, mithin als große Sexte von **Cis** angenommen wird, ſo erhält man den chromatiſchen Quint-Sexten-Akkord, wovon **Ais** *) der Stammton iſt. Nimmt man die verminderte Quinte g (wie bei c) als übermäßige Quarte (fisis) an, ſo entwickelt ſich der chromatiſche Terz-Quarten-Akkord, deſſen Stammton **Fisis** iſt. Wird endlich die kleine Terz e (wie bei d) als übermäßige Secunde, disis, gedacht, ſo ergibt ſich der chromatiſche Secund-Quart-Akkord mit dem Stammtone **Disis**, oder (nicht cis, ſondern) **Des** als Baßnote genommen, mit dem Stammtone **E**. Somit kann alſo der chromatiſche Vierklang auf cis als Quint-Sexten-Akkord, als Terz-Quarten-Akkord und als Secund-Quarten-Akkord gedacht und behandelt werden, je nachdem man entweder die Septime oder die Quinte, oder die Terz als Stammton annimmt.

---

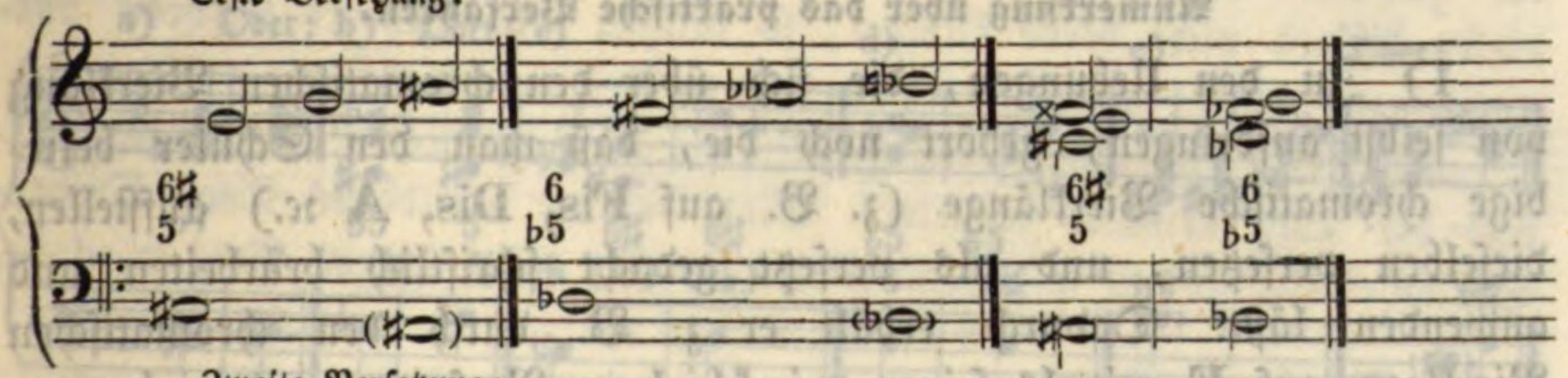
*) Der Schüler muß hier feſt im Auge behalten, daß der Grund- oder Stammton vom Quint-Sext-Akkorde die Sexte; vom Terz-Quart-Akkorde die Quarte, und von dem Secund-Akkorde die Secunde iſt. Bleibt ſich der Schüler deſſen nicht überall und klar bewußt, ſo lernt er die abgeleiteten Akkorde nie ſicher behandeln.

Geräth man durch eine solche Behandlung irgend eines chromatischen Akkordes zu weit in das Gebiet der Kreuze, wodurch das Verfahren unbequem wird; so nehme man gleichfalls seine Zuflucht zur enharmonischen Verwechselung. So können z. B. die Grundtöne **Ais, Fisis** und **Disis** für **B, G** und **E** angenommen gelten. Folgendes Beispiel mag dem Ganzen zur Erläuterung dienen.

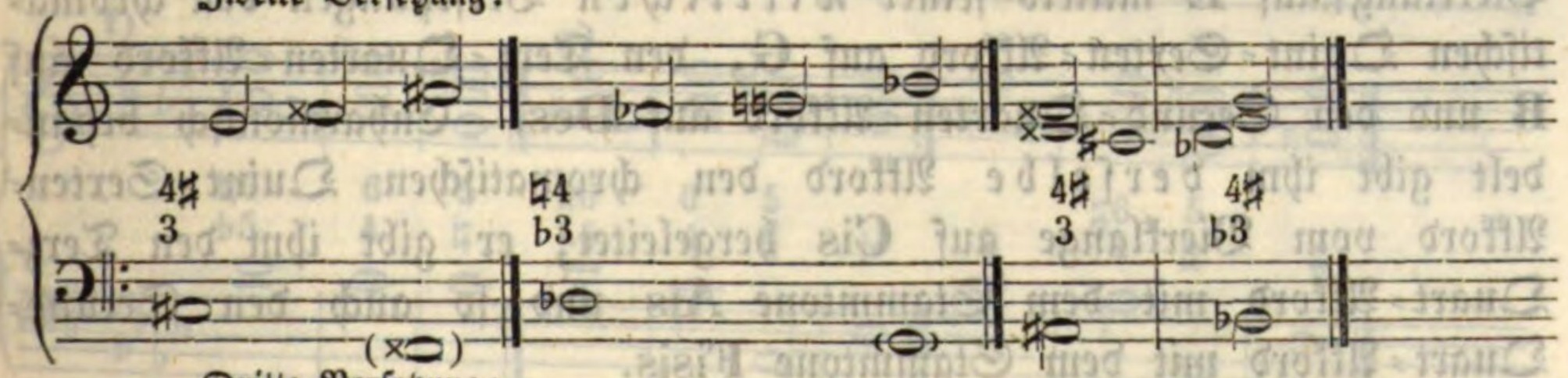
Stammform: Oder: So auch:



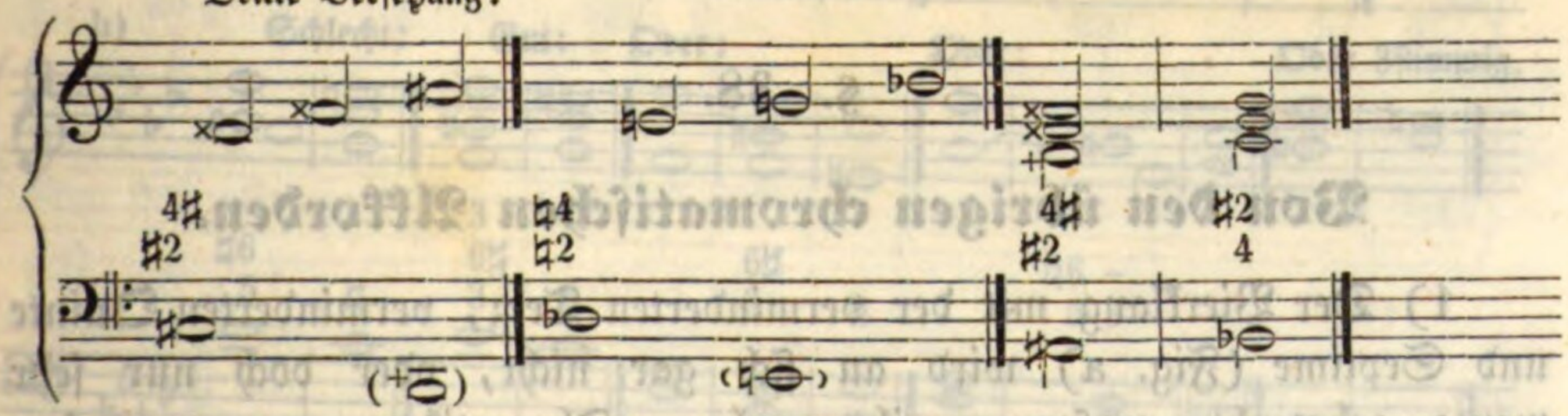
Erste Versetzung:



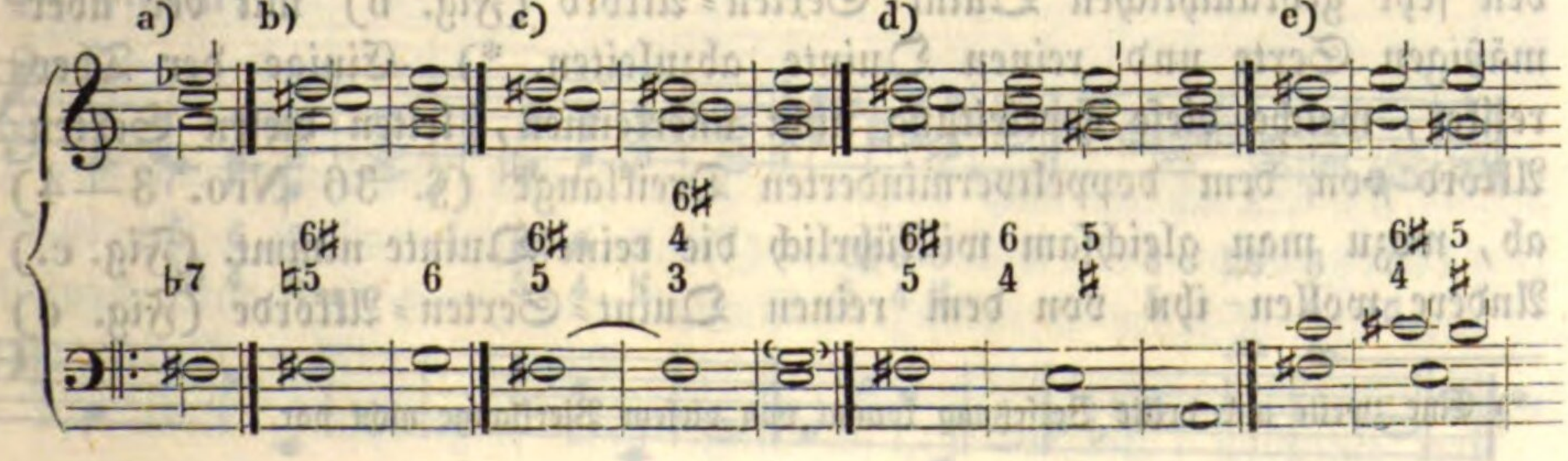
Zweite Versetzung:



Dritte Versetzung:



Die als versetzt **gedachten** Akkorde werden gerade so aufgelöset, wie die wirklich versetzten. Hierüber folgende Beispiele:



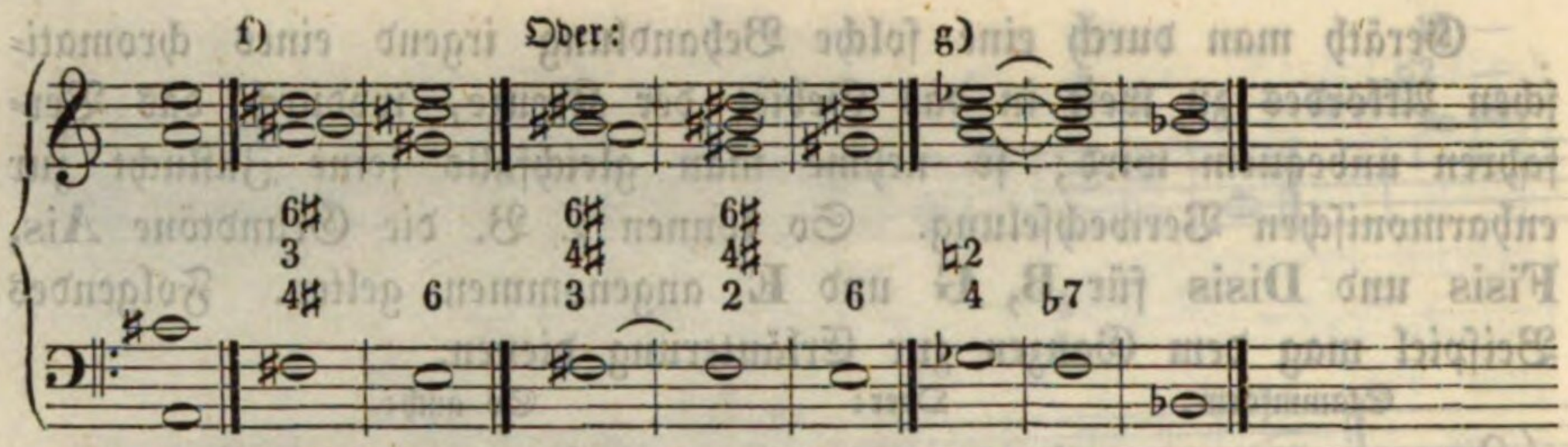


Fig. a ist bei b, c, d und e als Quint=Sexten=Akkord vom chromatischen Vierklange **Dis** abgeleitet, bei f als Terz=Quarten=Akkord, von **His** hergeleitet und bei **G** als Secund=Quarten=Akkord, von **A** hergeleitet, behandelt worden.

Anmerkung über das praktische Verfahren.

1) Zu den Uebungen, die sich über den chromatischen Vierklang von selbst aufdringen, gehört noch die, daß man den Schüler beliebige chromatische Vierklänge (z. B. auf **Fis, Dis, A** ꝛc.) aufstellen, dieselben versetzen, und als versetzt gedacht schriftlich bearbeiten und anwenden läßt. Dadurch erhält er z. B. durch den chromatischen Vierklang auf **E** mittels seiner wirklichen Versetzungen den chromatischen Quint=Sexten=Akkord auf **G**, den Terz=Quarten=Akkord auf **B** und den Secund=Quarten=Akkord auf **Des**. Enharmonisch behandelt gibt ihm derselbe Akkord den chromatischen Quint=Sexten=Akkord vom Vierklange auf **Cis** hergeleitet; er gibt ihm den Terz=Quart=Akkord mit dem Stammtone **Ais** und so auch den Secund=Quart=Akkord mit dem Stammtone **Fisis**.

§. 38.

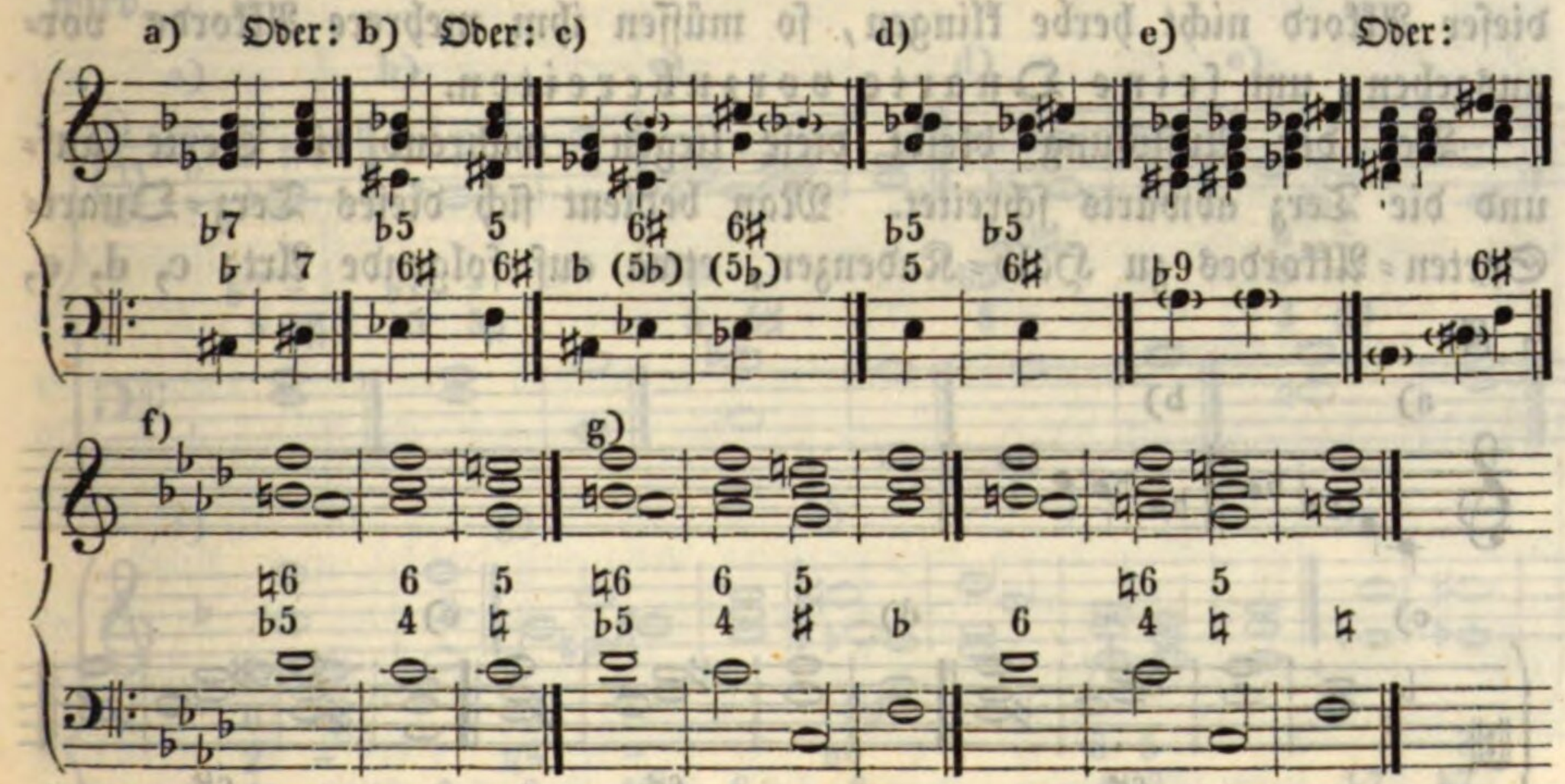
Von den übrigen chromatischen Akkorden.

1) Der Vierklang mit der verminderten Terz, verminderten Quinte und Septime (Fig. a) wird an sich gar nicht, oder doch nur sehr wenig gebraucht, weßwegen ihn mehrere Theoretiker ganz verwerfen. Andere nehmen ihn auf, um von ihm durch seine erste Versetzung den sehr gebräuchlichen Quint=Sexten=Akkord (Fig. b) mit der übermäßigen Sexte und reinen Quinte abzuleiten. *) Einige der Theoretiker, welche diese Herleitung nicht anerkennen, leiten diesen Sexten=Akkord von dem doppeltverminderten Dreiklange (§. 36 Nro. 3—4) ab, wozu man gleichsam willkührlich die reine Quinte nimmt. (Fig. c.) Andere wollen ihn von dem reinen Quint=Sexten=Akkorde (Fig. d)

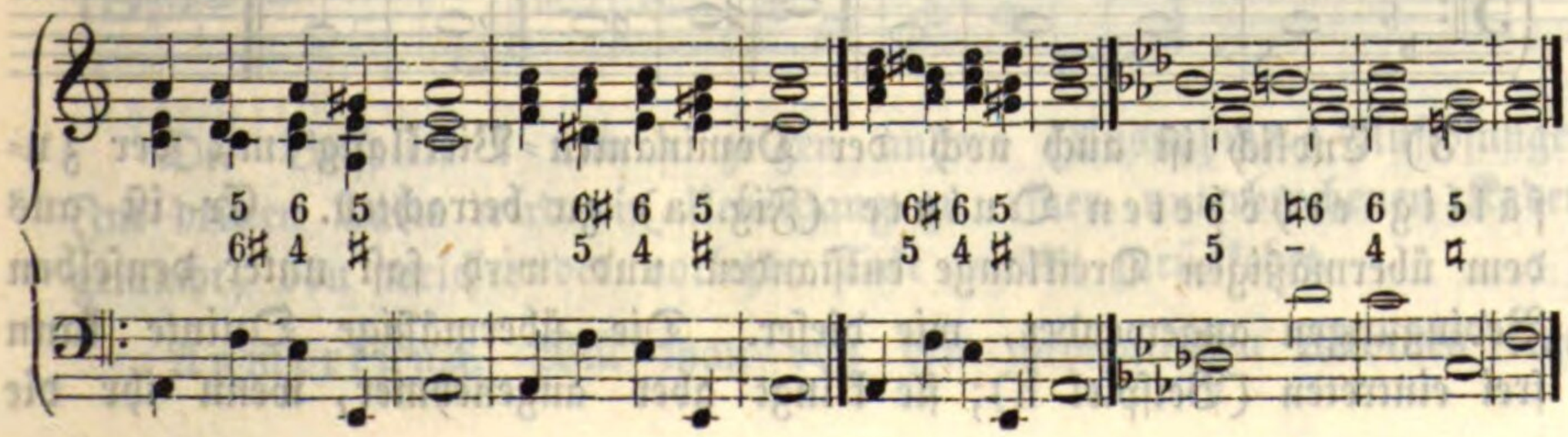
*) Eine zweite und dritte Versetzung kommt von diesem Vierklange nicht vor.

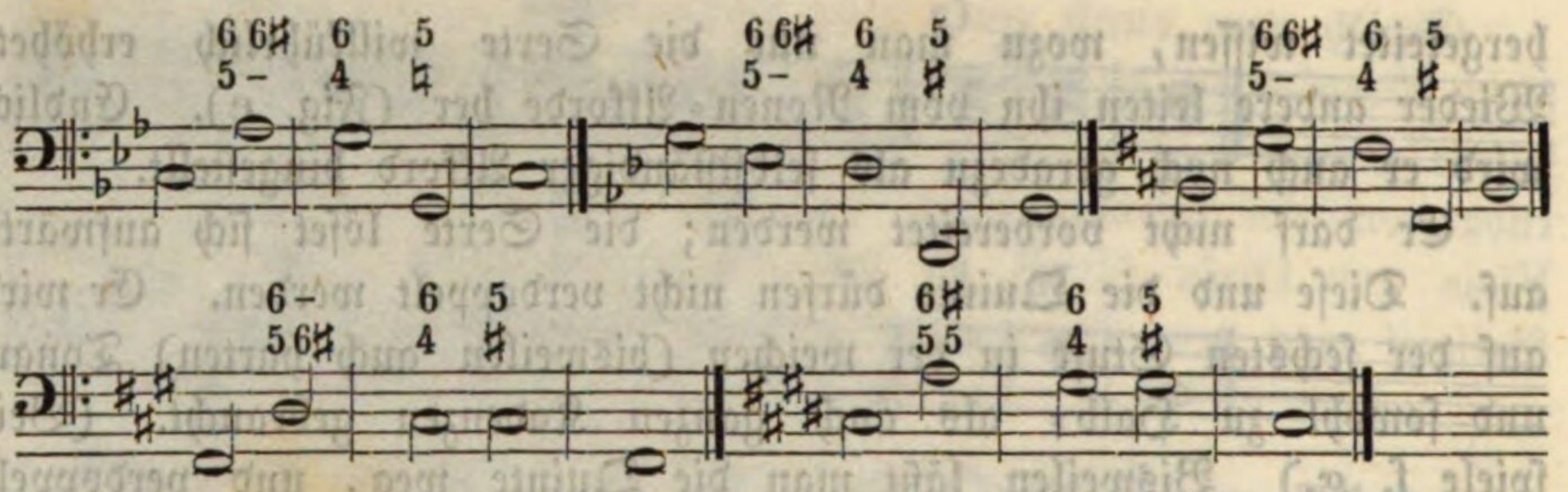
hergeleitet wissen, wozu man nur die Sexte willkührlich erhöhet. Wieder andere leiten ihn vom Nonen-Akkorde her (Fig. e). Endlich wird er auch noch geradezu als selbstständiger Akkord hingestellt.

Er darf nicht vorbereitet werden; die Sexte löset sich aufwärts auf. Diese und die Quinte dürfen nicht verdoppelt werden. Er wird auf der sechsten Stufe in der weichen (bisweilen auch harten) Tonart und sowohl zu Halb- als auch ganzen Kadenzen gebraucht. (Beispiele f, g.) Bisweilen läßt man die Quinte weg, und verdoppelt dagegen die Terz. Dieses muß geschehen, wenn er sich in den Dreiklang auflöset, weil sonst Quinten sich ergeben würden (Beispiel h.). Die Quinte aber ist nothwendig, wenn er sich in den Quart-Sext-Akkord auflöset. f. g.



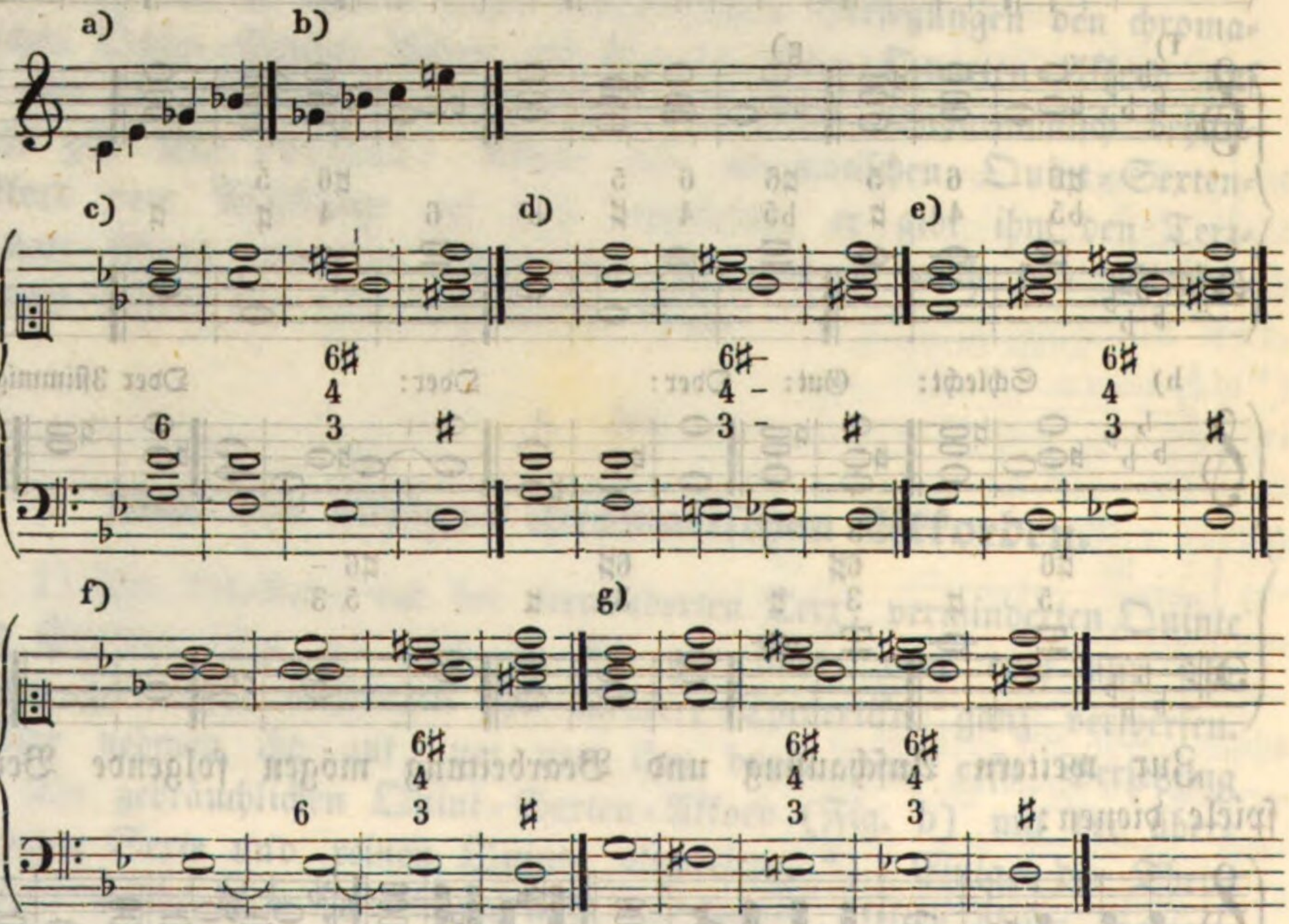
Zur weitern Anschauung und Bearbeitung mögen folgende Beispiele dienen:





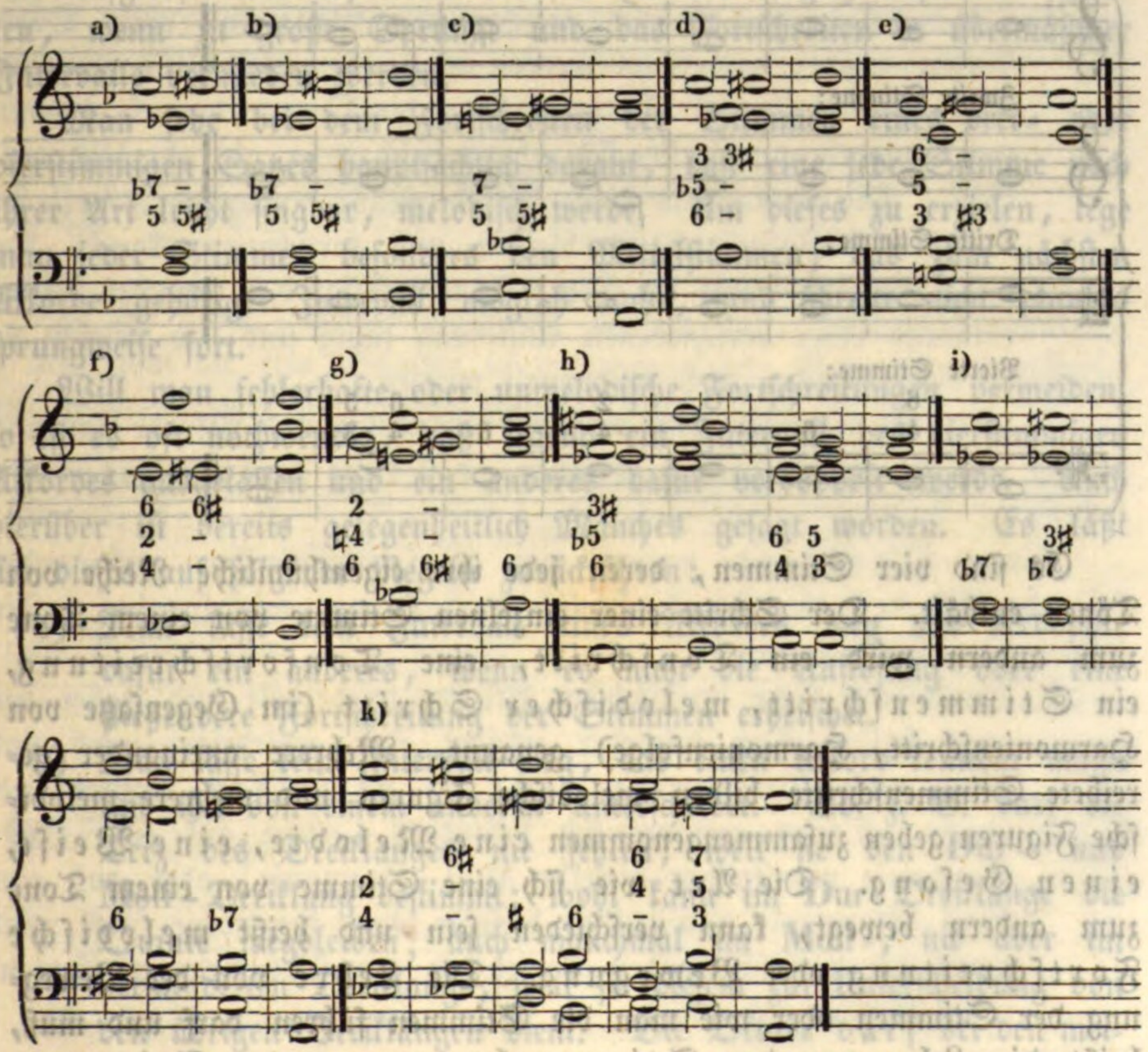
2) Ein nicht sehr selten gebrauchter Akkord ist auch der Terz-Quart-Sexten-Akkord mit der übermäßigen Quarte und Sexte. (Fig. b.) Seine Entstehung wird gewöhnlich mittels der zweiten Versetzung des Vierklanges Fig. a nachgewiesen. Soll dieser Akkord nicht herbe klingen, so müssen ihm mehrere Akkorde vorausgehen, um seine Quarte vorzubereiten.

Bei der Auflösung bleibt diese liegen, während die Sexte auf- und die Terz abwärts schreitet. Man bedient sich dieses Terz-Quart-Sexten-Akkordes zu Halb-Kadenzen, etwa auf folgende Art: c, d, e, f, g.



3) Endlich ist auch noch der Dominanten-Vierklang mit der zufällig erhöheten Quinte (Fig. a) zu betrachten. Er ist aus dem übermäßigen Dreiklange entstanden und wird fast unter denselben Bedingungen angewendet, wie dieser. Die übermäßige Quinte kann frei eintreten (Beispiel h); sie klingt aber angenehmer, wenn ihr die

reine Quinte vorausgehet. (Beisp. b, c, d, e ꝛc.) Bei der Auflösung schreitet sie aufwärts. Der Akkord kann sowohl auf der Tonica (Beispiel b), als auch auf der Dominante (Beisp. c) seinen Sitz haben und löset sich gewöhnlich in den vollkommenen Dur-Dreiklang seiner Unterdominante auf. Die Septime muß stets unter der übermäßigen Quinte liegen, weßwegen dieser Vierklang außer in dieser seiner Grundform wohl auch in der ersten und dritten (Beispiel d, e, f, g), nie aber in seiner zweiten Versetzung angewendet werden kann. In dieser würde nämlich die erhöhete (übermäßige) Quinte in den Baß kommen und die ursprüngliche kleine Septime würde zur verminderten Terz, also zu einem Intervalle werden, welches (höchstens durchgangsweise, aber) nicht in einem stabilen Akkorde aufgenommen wird.



Die Beispiele i und k zeigen andere (Ausnahms-) Auflösungen. Im dritten Takte wird ein Uebergang zu einer unterbrochenen Kadenz gemacht, von welcher der vorletzte Takt wieder zurückkehrt.

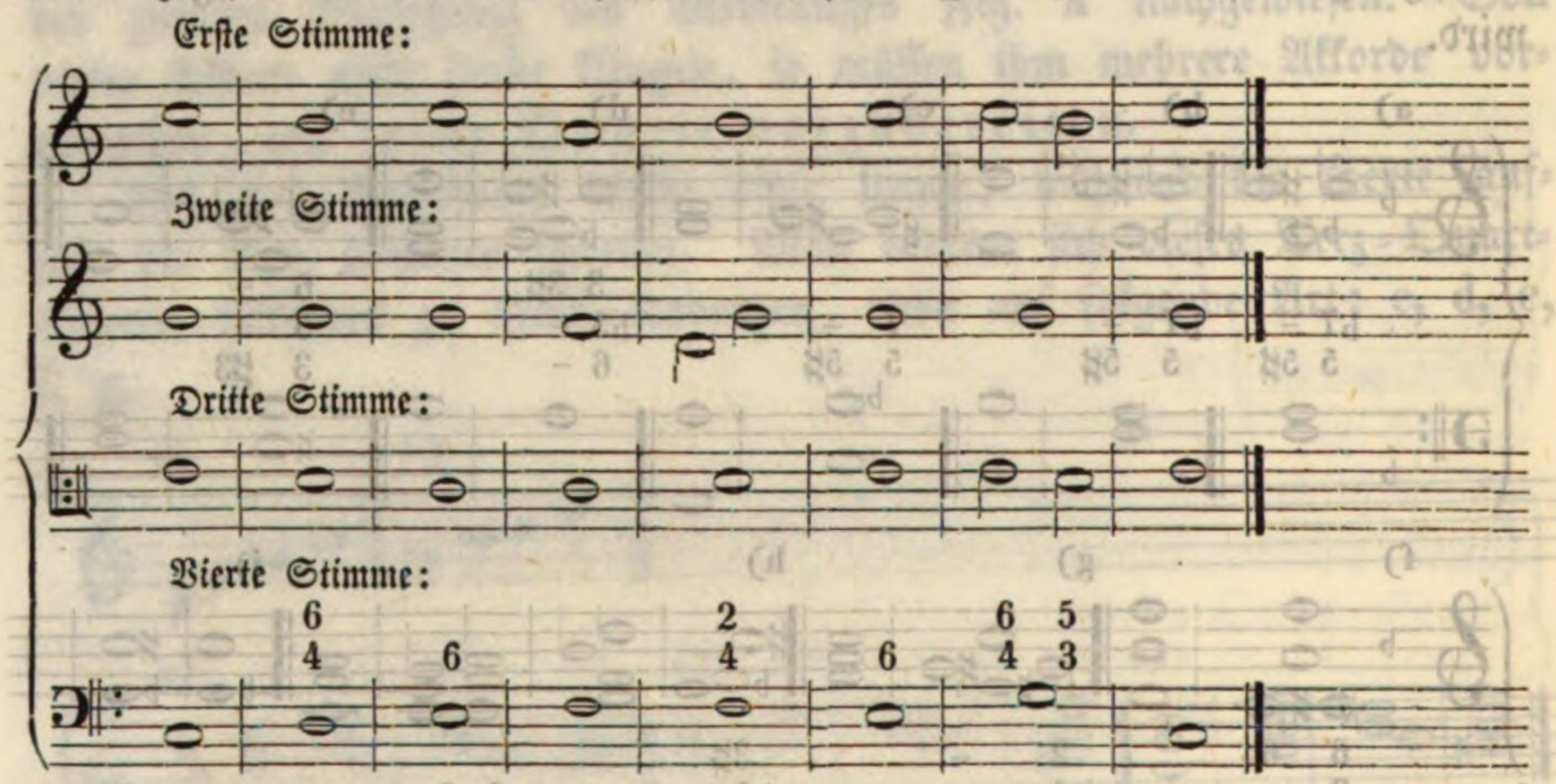
Anmerkung. Will man von den chromatischen Akkorden einen

geeigneten, guten Gebrauch machen, so müssen sie sparsam angewendet und sorgfältig behandelt werden.

§. 39.

Von der Fortschreitung der Stimmen im Allgemeinen und dem Querstande insbesondere.

1) Wenn eine vierstimmige Harmonienfolge durch menschliche Stimmen vorgetragen gedacht wird, so hat man sich vier Personen vorzustellen, deren eine die obersten Töne angibt, während die zweite die obere Mittelstimme, die dritte die untere Mittelstimme und die vierte Person den Grundbaß hören läßt. Z. B.



Es sind vier Stimmen, deren jede ihre eigenthümliche Reihe von Tönen enthält. Der Schritt einer einzelnen Stimme von einem Tone zum andern wird ein Tonschritt, eine Tonfortschreitung, ein Stimmenschritt, melodischer Schritt (im Gegensatze von Harmonienschritt, Harmonienfolge) genannt. Mehrere aneinander gereihete Stimmenschritte bilden melodische Figuren und mehrere melodische Figuren geben zusammengenommen eine Melodie, eine Weise, einen Gesang. Die Art wie sich eine Stimme von einem Tone zum andern bewegt, kann verschieden sein und heißt melodische Fortschreitung oder Bewegung. Die Lehre von der Bewegung der Stimmen oder wie man die Stimmen führen darf und muß, heißt die Lehre von der Stimmenbewegung oder Stimmenführung (auch Melodik im weiten Sinne des Wortes).

Diese beschäftiget sich einmal und zuerst mit den einzelnen Tonschritten der Stimme, mit den Tonfortschreitungen und dann auch mit der Vereinigung von Stimmenschritten zu Figuren, und

von diesen zu einem Ganzen, zu einem fließenden Gesange, zu einer Melodie.

Dieser letzte Theil der Stimmenführung gehört in die zweite Abtheilung unseres gegenwärtigen Lehrbuches. Hier kann nur von den einzelnen Tonschritten, von der Fortschreitung der einzelnen Töne die Rede sein.

2) Es ist dießfalls im Laufe der vorstehenden §§., wo sich Veranlassungen und Gelegenheiten ergaben, das Geeignete gesagt worden. Insbesondere ist auf den §. 20 und auf den §. 27 Nro. 3 zurückzuweisen. — Die Fortschreitung einzelner Töne ist gleichsam technisch richtig, wenn verbotene Quinten-, Oktaven-, Terzen- und Quarten-Parallelen richtig vermieden, wenn gewisse Intervalle richtig vorbereitet und aufgelöset werden, wenn Leittöne (in der Regel) aufwärts schreiten, wenn zu große Sprünge und das Fortschreiten in übermäßiger Intervalle vermieden werden.

Man sehe bei dem Fortschreiten der Stimmen eines drei- oder vierstimmigen Satzes hauptsächlich darauf, daß eine jede Stimme nach ihrer Art leicht singbar, melodisch werde. Um dieses zu erzielen, lege man jeder Stimme, besonders den Mittelstimmen, das zum nächsten Akkorde gehörige Intervall möglich nahe, und schreite nicht planlos sprungweise fort.

Will man fehlerhafte oder unmelodische Fortschreitungen vermeiden, so ist es oft nothwendig, daß irgend ein Intervall des vierstimmigen Akkordes ausgelassen und ein anderes dafür verdoppelt werde. Auch hierüber ist bereits gelegenheitlich Manches gesagt worden. Es läßt sich dieses auf folgende Regeln zurückführen:

a) Man lasse kein Intervall eines Akkordes weg und verdopple dafür ein anderes, wenn es nicht die Auflösung oder eine fließendere Fortschreitung der Stimmen erheischet.

b) Man lasse kein Intervall weg, das einen Akkord kennbar macht und ihn von einem anderen unterscheidet. So z. B. darf die Terz des Dreiklanges nie fehlen, weil sie den **Dur**- und **Moll**-Dreiklang bestimmt; wohl kann im **Dur**-Dreiklange die Quinte wegbleiben; auch manchmal im **Moll**-, nie aber im verminderten Dreiklange, weil sie diesem zur Unterscheidung von den übrigen Dreiklängen dient. Die Oktave darf bei den meisten Akkorden fehlen, wenn sie sich nicht aus der Auflösung des vorhergehenden Akkordes ergibt. Dem Terz-Sexten-Akkorde kann nie die Sexte, in manchen Fällen aber die Terz, dem Quart-Sexten-Akkorde nicht die Quarte und Sexte, dem Vierklange nie die Septime, wohl die Quinte, selten die Terz,

dem Nonen-Akkorde nie die None, keinem Akkorde der tiefste Ton u. s. w. mangeln. *)

Nach diesen Bemerkungen ist es leicht von selbst zu verstehen und zu finden, welche Note in einem Akkorde ausgelassen werden darf.

c) Man verdopple kein Intervall eines Akkordes, das nur auf eine und dieselbe Art aufgelöst werden darf; auch keines, das vorbereitet werden muß. Man verdopple also keinen Leitton, es mag dieser im tiefsten Tone, in der Terz, oder in der Quarte oder in der Sexte liegen; denn er löset sich aufwärts auf. Man verdopple eben so wenig die Septime des Dominanten-Vierklanges, denn sie schreitet abwärts; auch nicht die Septimen in Sequenzen. Da die Quarte, die sich zwischen dem Basse und einer Oberstimme ergibt, vorbereitet werden muß, so erleidet sie ebenfalls keine Verdoppelung. Dagegen kann die Quinte doppelt genommen werden, weil sie sich ebensowohl auf- als abwärts auflöset. Die Grundnote läßt sich ebenfalls verdoppeln, weil sie bei ihrer Auflösung liegen bleiben und fortschreiten kann. Da die Terz und Sexte im Terz-Sexten-Akkorde in manchen Fällen ebenfalls einer verschiedenen Auflösung fähig sind, so dürfen sie in diesen Fällen auch verdoppelt werden.

3) Bei der Fortschreitung einzelner Stimmen und Akkorde hat man endlich und vorzüglich darauf zu sehen, daß keine Querstände entstehen.

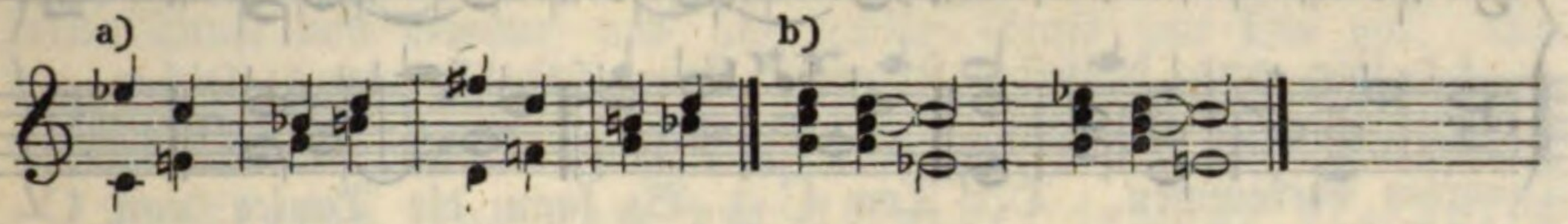
Einen Querstand nennet man zwei unmittelbar aufeinander folgende Akkorde, die sich hinsichtlich der Tonart widersprechen. Ein solcher Querstand entstehet:

a) Wenn eine Note im nächsten Akkorde wiederholt und dabei um einen halben Ton entweder erhöhet oder erniedriget wird und wenn diese Veränderung nicht in derselben Stimme geschieht. Dieses ereignet sich besonders, wenn auf eine **Dur**-Harmonie unmittelbar dieselbe **Moll**-Harmonie, oder auf eine **Moll**-Harmonie unmittelbar dieselbe **Dur**-Harmonie folgt, und wenn die unterscheidenden Terzen in verschiedenen Stimmen liegen. Z. B. a.

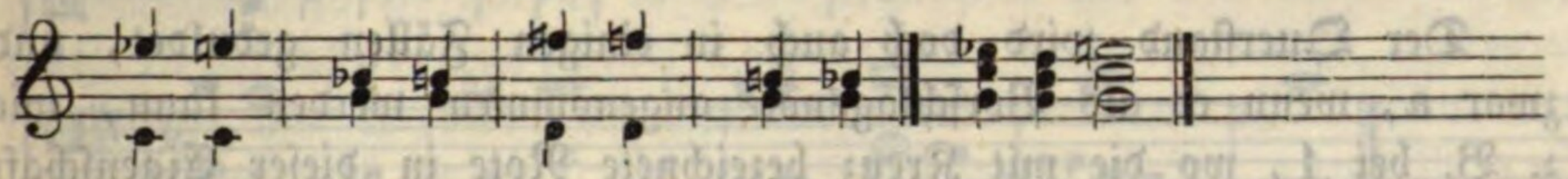
---

*) Es gibt auch hier keine Regeln ohne Ausnahmen. Diese ergeben sich unten bei der Lehre von den durchgehenden Noten von selbst. — Hier handelt es sich um die reelen Akkorde bei dem drei- und vierstimmigen Satze. Was den zweistimmigen Satz betrifft, so sind hiezu eben nur zwei Stimmen nöthig, deren gegenseitiger Abstand nur durch einen einzigen Intervall-Namen (durch Terz, oder Quarte, oder Quinte, oder Sexte ꝛc. ꝛc.) bezeichnet werden kann. Wir haben also hier keinen Akkord mit Doppelnamen, z. B. keinen Quart-Sexten-Akkord, keinen Terz-Quarten-Akkord. ꝛc. ꝛc.

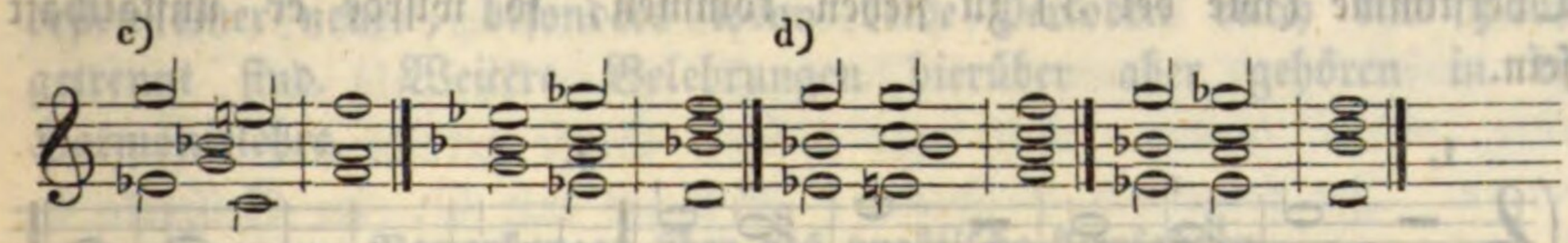
b) Ein Querstand ist es auch, wenn eine Stimme in Dur und eine andere in Moll modulirt. Z. B. b.



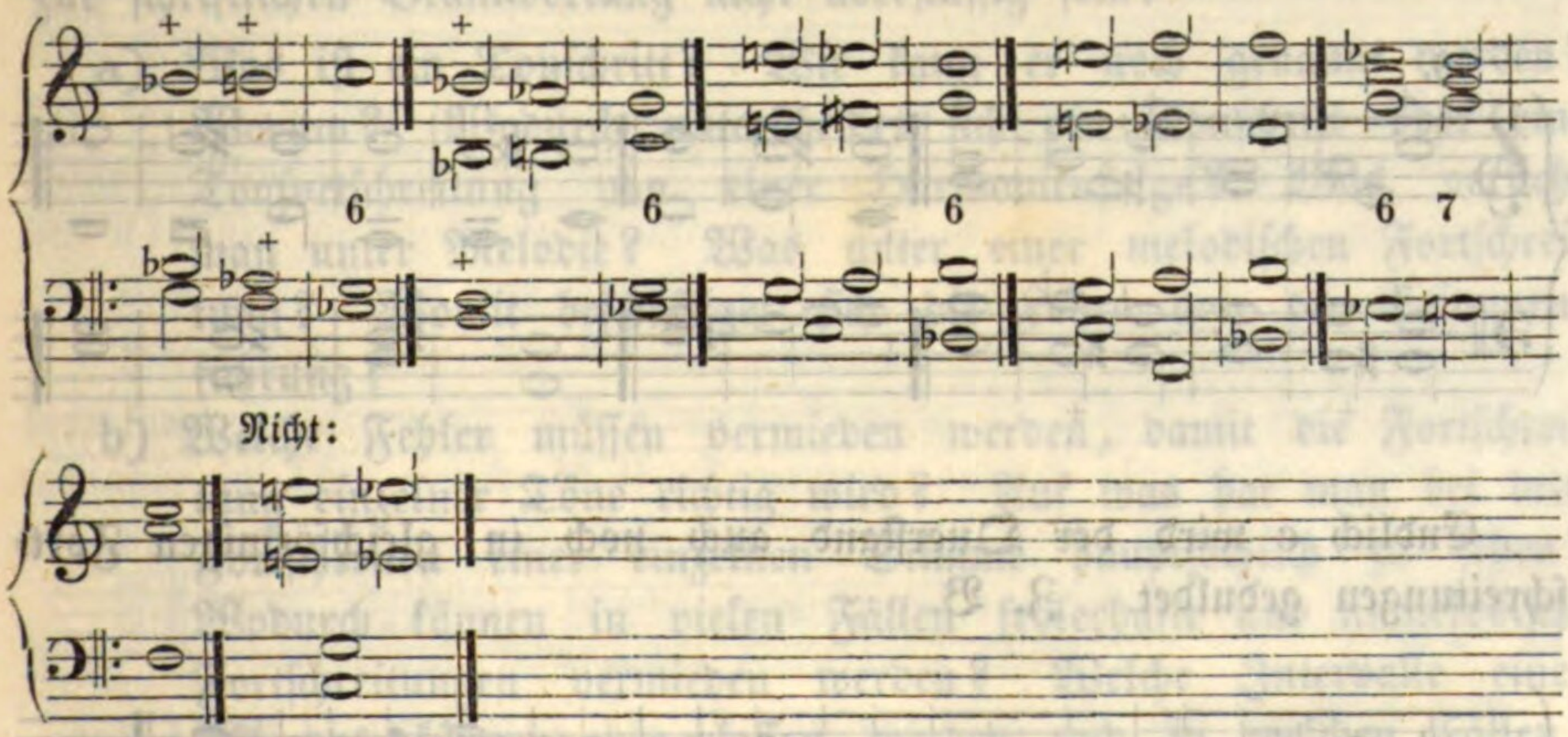
Man kann solche Fehler dadurch verbessern, daß man die veränderte Note in derselben Stimme läßt. Z. B.



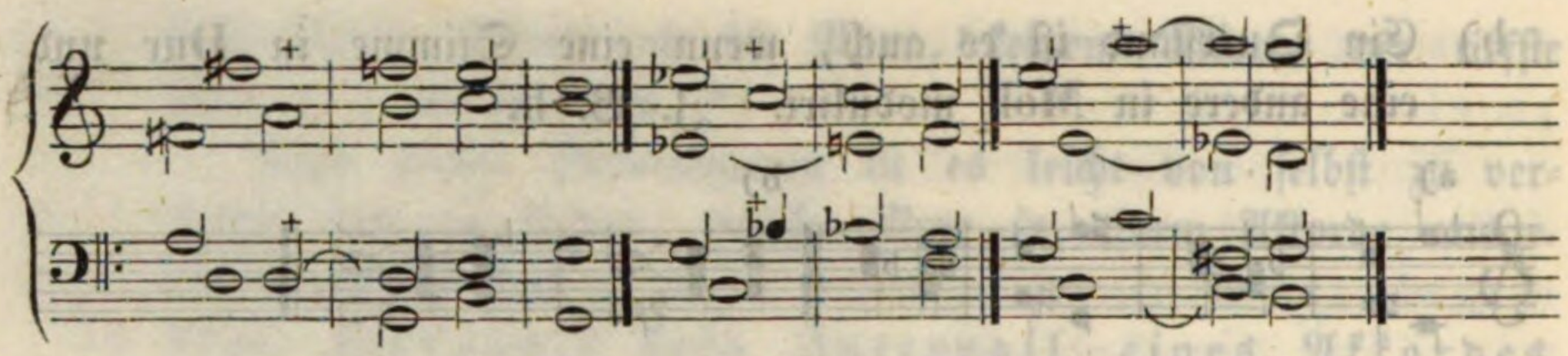
Querstände sind auch folgende Beispiele c und werden eben auch wieder dadurch verbessert, daß man die den beiden Akkorden gemeinschaftliche Note in eine und dieselbe Stimme setzt, wie bei d.



Ist die Note, welche verändert werden soll, doppelt vorhanden, so läßt man die eine Stimme in entgegengesetzter Bewegung fortschreiten, während man die andere Stimme verändert. Z. B.

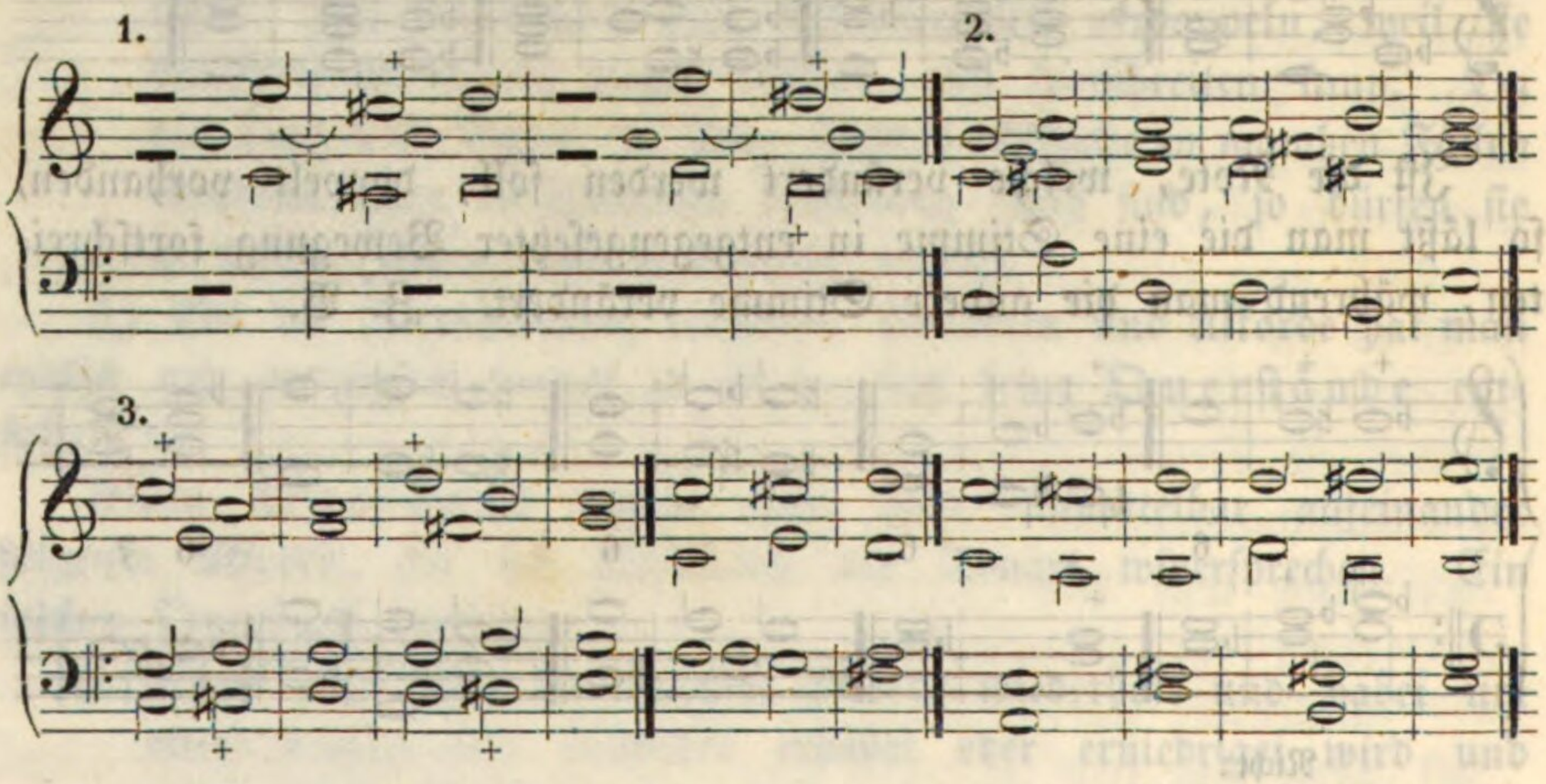


Man sieht hier, daß sich nicht beide Stimmen von gleicher Note verändern lassen, ohne daß dadurch verbotene Oktaven entstünden. Sind die Noten, welche verändert werden sollen, ganze oder halbe Noten, überhaupt von langer Dauer, so kann der Querstand dadurch vermieden werden, daß man eine der beiden Noten vor der Veränderung in einen Zwischenton fortschreiten läßt. Z. B.

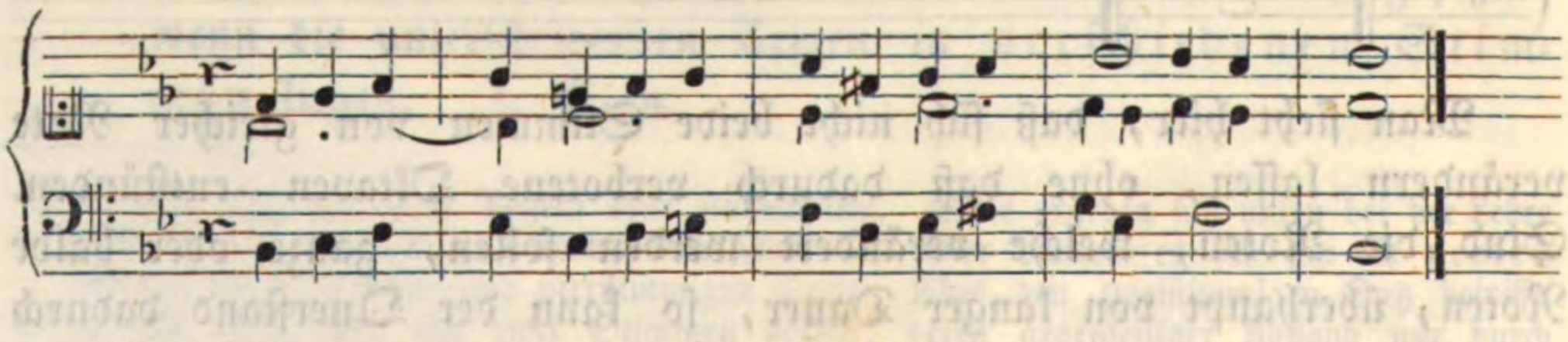


Die mit Kreuze (+) bezeichneten sind die Zwischennoten.

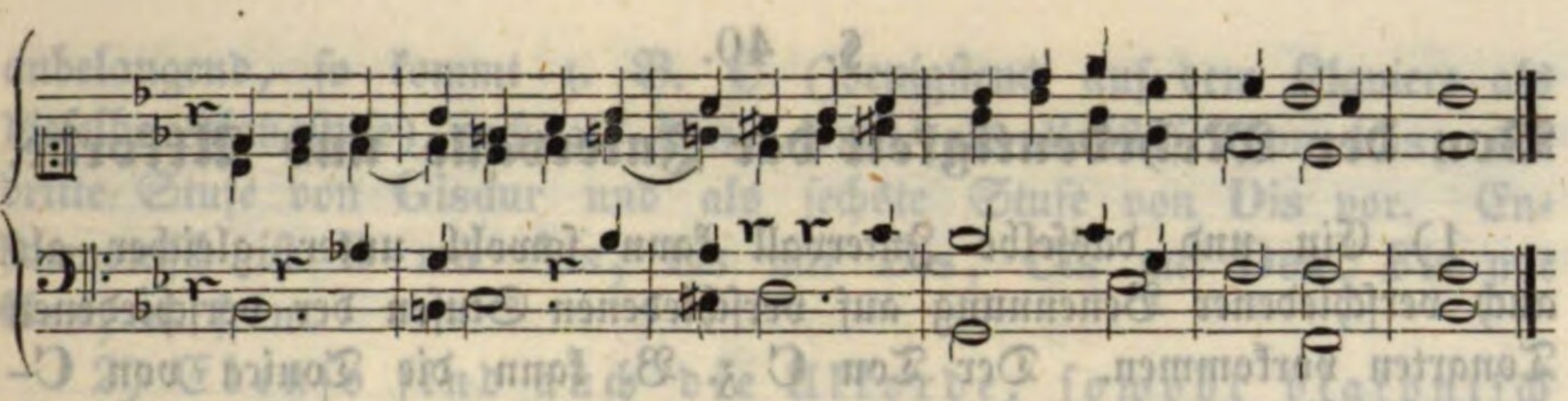
Der Querstand wird doch auch in einigen Fällen geduldet, und zwar a, wenn er als Vorschlagsnote angenommen werden kann, wie z. B. bei 1, wo die mit Kreuz bezeichnete Note in dieser Eigenschaft erscheint; ferner wenn der Querstand zwischen dem Basse und einer Mittelstimme sich befindet, wie bei 2. Würde aber der Querstand zwischen zwei hohen Stimmen oder zwischen dem Basse und der Oberstimme (wie bei 3) zu stehen kommen, so würde er unstatthaft sein.



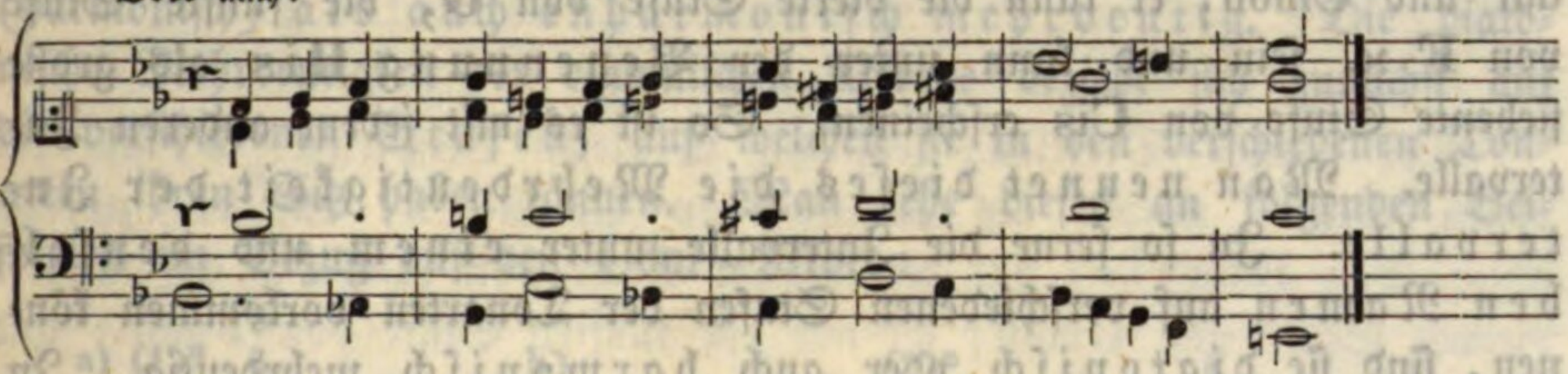
Endlich c wird der Querstand auch noch in gleichförmigen Fortschreitungen geduldet. Z. B.



Mehr aber empfiehlt sich diese Figur in folgender Weise, wodurch die Harmonie verändert wird:



Oder auch:



Es gibt noch andere Fälle, in welchen der Querstand geduldet wird, wie z. B. zwischen dem letzten Akkorde einer Periode und dem ersten einer neuen, besonders wenn beide Perioden durch eine Pause getrennt sind. Weitere Belehrungen hierüber aber gehören in die Harmonielehre.

Bemerkungen über das praktische Verfahren.

1) Außer den praktischen Einübungen, die sich auch hier wieder von selbst ergeben, dürften etwa auch noch Fragen, wie die folgenden zur schriftlichen Beantwortung nicht überflüssig sein:

a) Was ist ein Tonschritt? Wie kann er noch genannt werden? Warum? Wodurch unterscheidet sich ein Tonschritt oder eine Tonfortschreitung von einer Harmonienfolge? Was versteht man unter Melodie? Was unter einer melodischen Fortschreitung? Womit beschäftiget sich die Lehre von der Stimmenführung?

b) Welche Fehler müssen vermieden werden, damit die Fortschreitung einzelner Töne richtig wird? Auf was hat man bei dem Fortschreiten einer einzelnen Stimme hauptsächlich zu sehen? Wodurch können in vielen Fällen fehlerhafte und unmelodische Fortschreitungen vermieden werden? Welche Intervalle eines Akkordes können weggelassen werden und in welchen Fällen? Welche können verdoppelt werden? Welche nicht? In welchen Fällen?

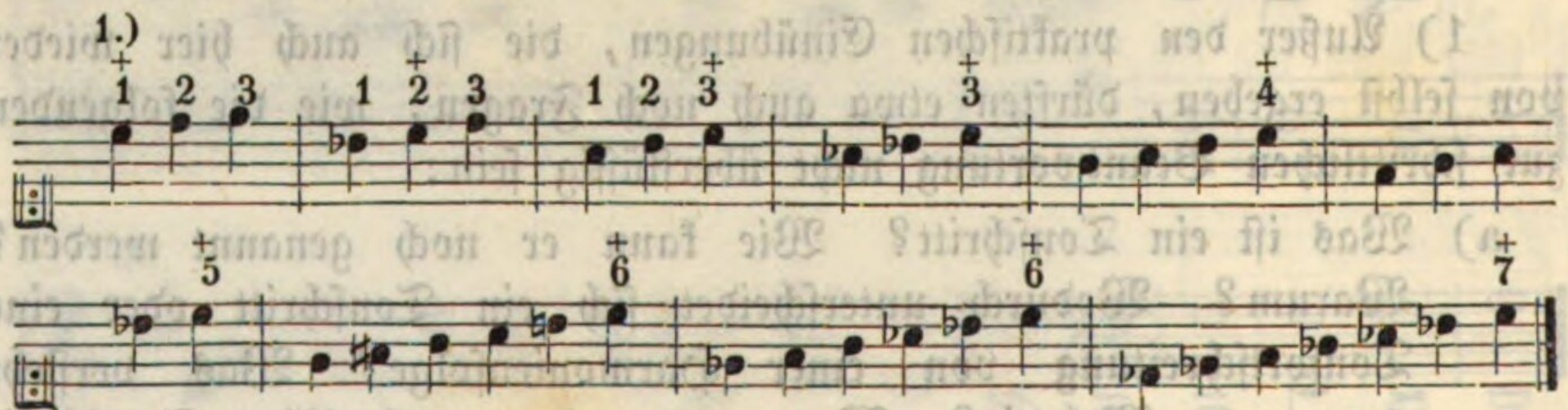
c) Was ist ein Querstand? Wodurch entstehen Querstände? Wodurch können sie verbessert werden? Was ist zu thun, wenn die Note, die verändert werden soll, doppelt vorhanden ist? In welchen Fällen können Querstände geduldet werden?

§. 40.

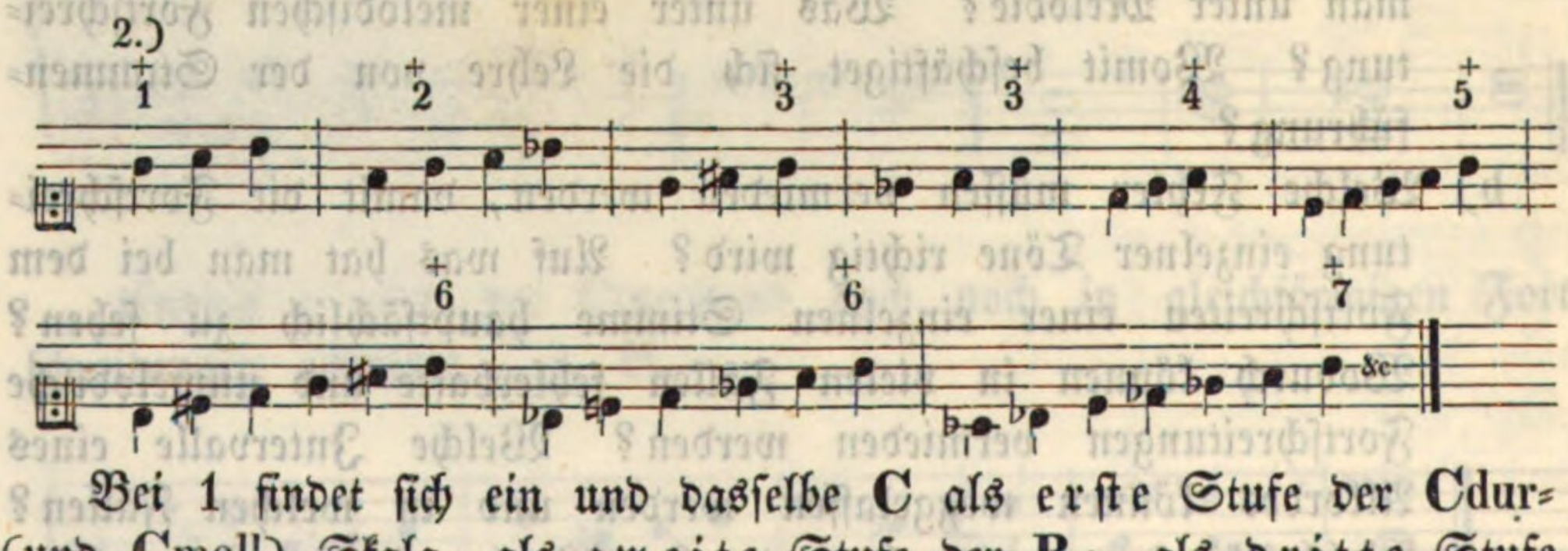
Von der Mehrdeutigkeit der Intervalle und Akkorde.

1) Ein und dasselbe Intervall kann sowohl unter gleicher als auch verschiedener Benennung auf verschiedenen Stufen der verschiedenen Tonarten vorkommen. Der Ton **C** z. B. kann die Tonica von **C**-dur und **C**moll, er kann die vierte Stufe von **G**, die fünfte Stufe von **F** ꝛc. sein und kann unter der Benennung **His** als große siebente Stufe von **Cis** erscheinen. So ist es mit jedem anderen Intervalle. Man nennet dieses die Mehrdeutigkeit der Intervalle. In so ferne die Intervalle unter einem und denselben Namen auf verschiedenen Stufen der Tonarten vorkommen können, sind sie diatonisch oder auch harmonisch mehrdeutig. In so ferne aber ein Intervall unter einem veränderten Namen in anderen Tonarten vorkommt, nennet man es enharmonisch mehrdeutig. — Die diatonische oder harmonische Mehrdeutigkeit anbelangend, kann jedes Intervall, jeder Ton als erste, zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste und siebente Stufe gedacht und behandelt werden. Im folgenden Beispiele 1 ist dieses mit **C**, im Beispiele 2 ist dieses mit **G** der Fall.

1.)



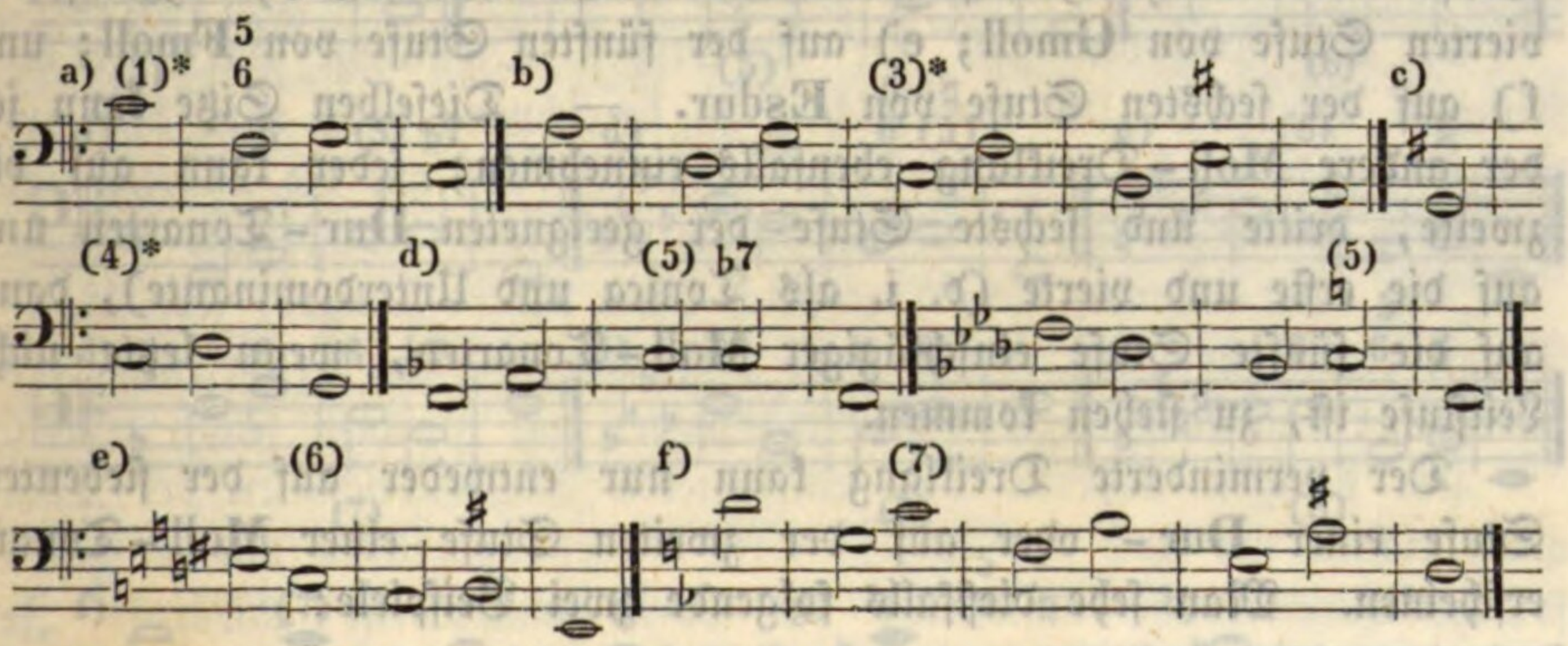
2.)



Bei 1 findet sich ein und dasselbe **C** als erste Stufe der **C**dur- (und **C**moll) Skala, als zweite Stufe der **B**-, als dritte Stufe der **A**moll und **As**dur-, als vierte Stufe der **G**-, als fünfte Stufe der **F**-, als sechste Stufe der **E**moll- und **Es**dur- und als siebente Stufe der **Des**-Skala. Dieselben Verhältnisse zeigen sich auch mit **G** bei 2. In dieser diatonischen Mehrdeutigkeit steht jedes andere Intervall ebenfalls. — Die enharmonische Mehrdeutigkeit

anbelangend, so kommt z. B. **C** (wenigstens auf dem Klaviere als dieselbe Klangstufe) auch als **His**, somit als Leitstufe von **Cis**, als dritte Stufe von **Gisdur** und als sechste Stufe von **Dis** vor. Enharmonisch ist **B** mit **Ais**, **Es** mit **Dis**, **Cis** mit **Des**, **Fis** mit **Ges**, u. s. w.

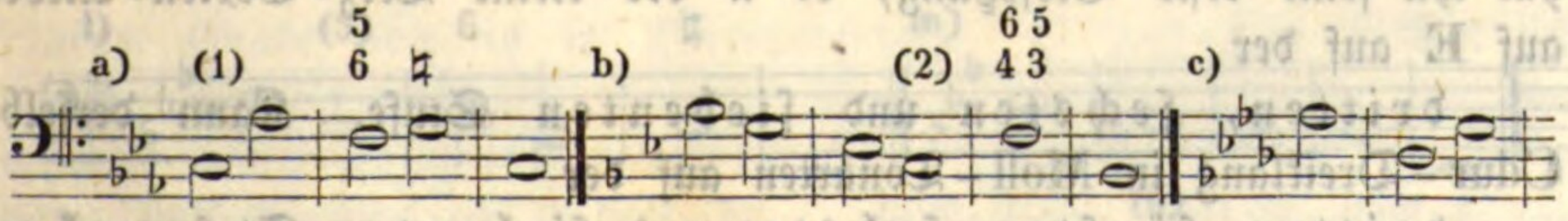
2) Ebenso sind auch die Akkorde, sowohl diatonisch (harmonisch) als auch enharmonisch mehrdeutig. Die diatonische Mehrdeutigkeit der diatonischen Akkorde bezieht sich zunächst auf die verschiedenen Stufen, auf welchen sie in den verschiedenen Tonarten ihren Sitz haben können. Man sehe dieses an folgenden Beispielen im Bezug auf den **Cdur-Akkord**:



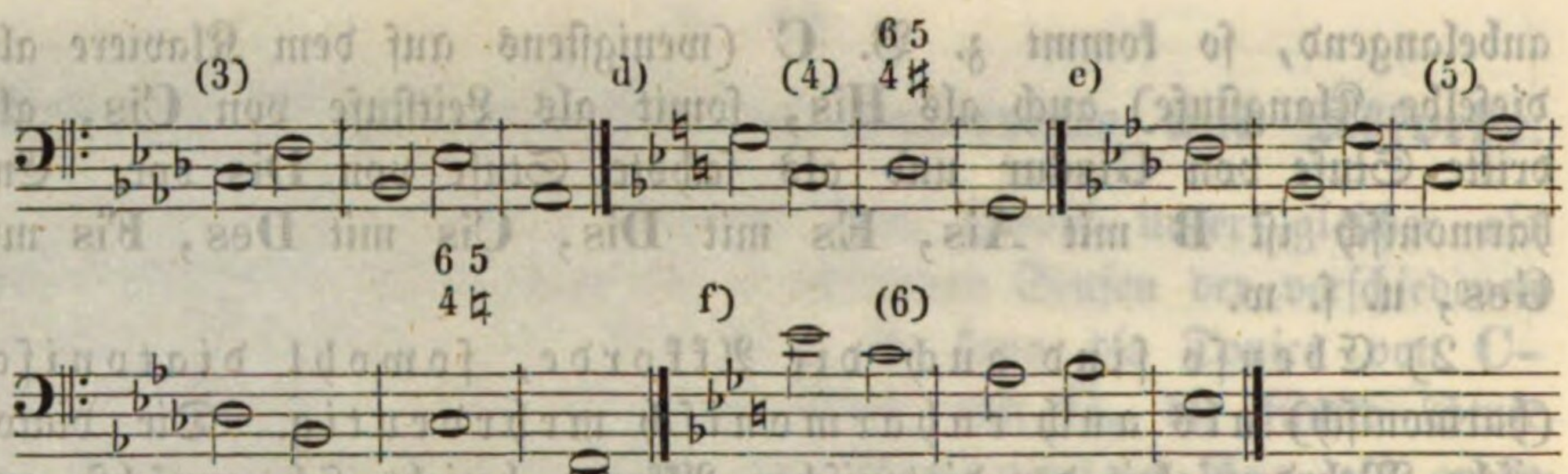
Diesen Beispielen gemäß kann also der **Cdur-Dreiklang** seinen Sitz haben: auf der Tonica von **Cdur** und **Cmoll** (wie bei a); auf der dritten Stufe von **Amoll** (wie bei b); auf der vierten Stufe in **Gdur** (wie bei c); auf der fünften Stufe von **Fdur** und **Fmoll** (wie bei d); auf der sechsten Stufe von **Emoll** (wie bei e); endlich auf der siebenten Stufe von **Dmoll** (wie bei f.).

Aber nicht nur der **Cdur**- sondern ein jeder **Dur-Dreiklang** kann als Tonica und als Unterdominante in **Dur-**, als Ober-Dominante in **Dur-** und **Moll-Tonarten**, endlich als Neben-Akkord auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe in **Moll-Tonarten** vorkommen.

Folgende Beispiele zeigen, welche Klangstufen der **Cmoll-Dreiklang** in verschiedenen Tonarten einnehmen kann.

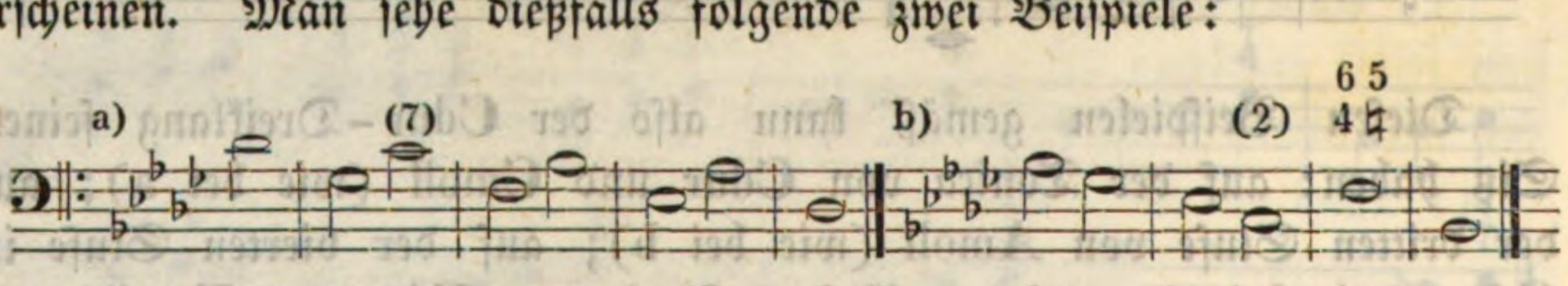


*) Die eingeschlossenen Ziffern (C 1) (3) (4) ꝛc., die hier und in den folgenden Beispielen vorkommen, bedeuten (keine Intervalle, sondern) die Klangstufen, auf welchen die Akkorde in den gewählten Tonarten vorkommen.



Der **C**moll-Dreiklang zeigt sich in diesen Beispielen: a) auf der ersten Stufe, mithin als Tonica von **C**moll; b) auf der zweiten Stufe von **B**dur; c) auf der dritten Stufe von **A**sdur; d) auf der vierten Stufe von **G**moll; e) auf der fünften Stufe von **F**moll; und f) auf der sechsten Stufe von **E**sdur. — Dieselben Sitze kann jeder andere **M**oll-Dreiklang ebenfalls einnehmen; jeder kann auf die zweite, dritte und sechste Stufe der geeigneten **D**ur-Tonarten und auf die erste und vierte (d. i. als Tonica und Unterdominante), dann auf die fünfte Stufe einschlägiger **M**oll-Tonarten, wenn letzte nicht Leitstufe ist, zu stehen kommen.

Der verminderte Dreiklang kann nur entweder auf der siebenten Stufe einer **D**ur- oder auf der zweiten Stufe einer **M**oll-Tonart erscheinen. Man sehe dießfalls folgende zwei Beispiele:



3) Die Mehrdeutigkeit der von den erwähnten diatonischen Dreiklängen abgeleiteten Terz-Sexten- und Quart-Sexten-Akkorde richtet sich nach ihren Stamm-Akkorden. Da man bei einem Terz-Sexten-Akkorde immer anstatt des Grundtones die ursprüngliche Terz zum tiefsten Tone hat, so muß jeder derselben immer um die dritte Stufe höher seinen Sitz haben, als der Dreiklang, von dem er hergeleitet ist. Hat z. B. der **D**ur-Dreiklang seinen Sitz auf der

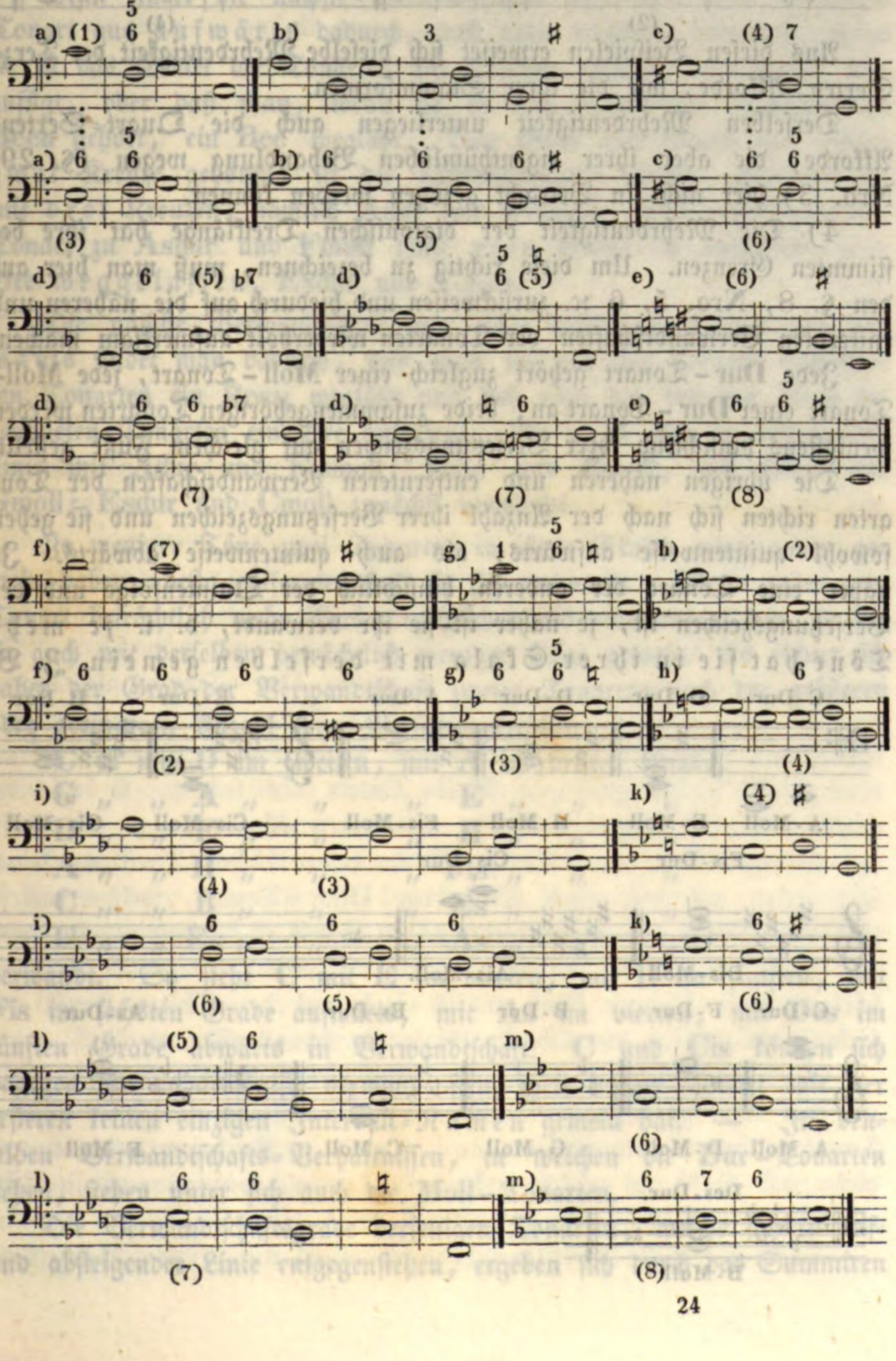
erſten, vierten und fünften Stufe in **D**ur-Tonarten, so hat ihn seine erste Versetzung, d. i. der kleine Terz-Sexten-Akkord auf **E** auf der

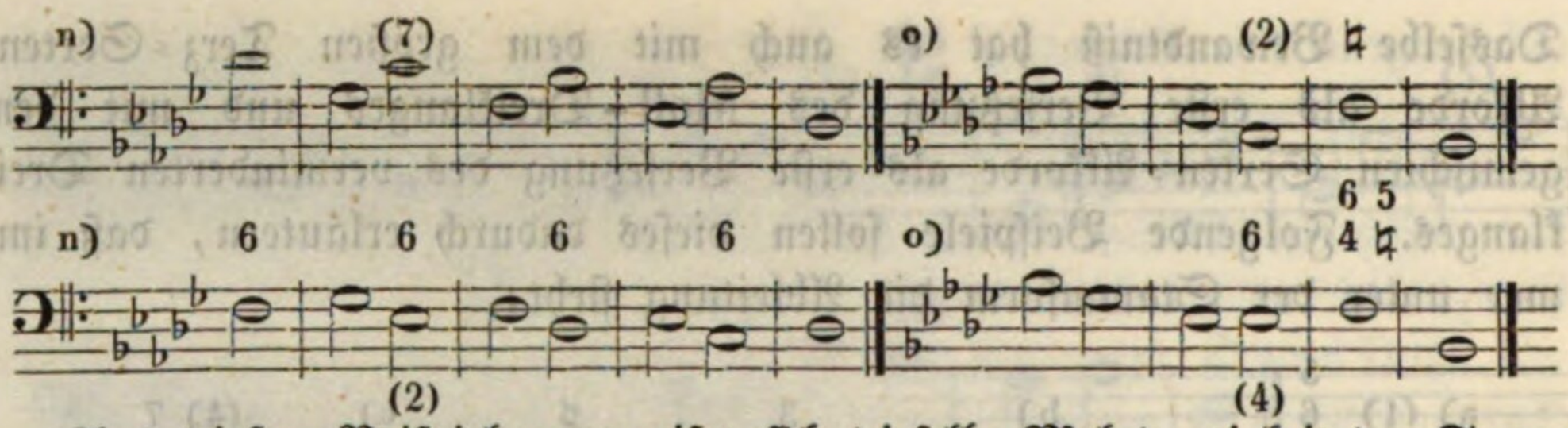
dritten, sechsten und siebenten Stufe. Kann derselbe **C**dur-Dreiklang in **M**oll-Tonarten auf der

dritten, fünften, sechsten und siebenten Stufe vorkommen, so kann seine erste Versetzung, d. i. der kleine Sexten-Akkord auf der

fünften, siebenten, achten und zweiten Stufe erscheinen.

Dasselbe Bewandtniß hat es auch mit dem großen Terz-Sexten-Akkorde als erste Versetzung des Moll-Dreiklanges und mit dem gemischten Sexten-Akkorde als erste Versetzung des verminderten Dreiklanges. Folgende Beispiele sollen dieses dadurch erläutern, daß immer unter der Stammform die Ableitung steht:





Aus diesen Beispielen erweiset sich dieselbe Mehrdeutigkeit der Terz-Sexten-Akkorde, wie die ihrer Stammformen.

Derselben Mehrdeutigkeit unterliegen auch die Quart-Sexten-Akkorde, die aber ihrer eigenthümlichen Behandlung wegen (§. 29, Nro. 3) hier nicht in Betracht gezogen werden können.

4) Die Mehrdeutigkeit der diatonischen Dreiklänge hat ihre bestimmten Grenzen. Um diese richtig zu bezeichnen, muß man hier auf den §. 8, Nro. 5, 6 ꝛc. zurückweisen und hiedurch auf die näheren und entfernten Verwandtschaften der Tonarten wiederholt aufmerksam machen.

Jede **Dur**-Tonart gehört zugleich einer **Moll**-Tonart, jede **Moll**-Tonart einer **Dur**-Tonart an; beide zusammengehörigen Tonarten werden wenigstens hinsichtlich ihrer Versetzungszeichen auf gleichem Fuße gestellt.

Die übrigen näheren und entfernteren Verwandtschaften der Tonarten richten sich nach der Anzahl ihrer Versetzungszeichen und sie gehen sowohl quintenweise aufwärts, als auch quintenweise abwärts. Je näher eine Tonart der anderen hinsichtlich der Quintenfolge und der Versetzungszeichen ist, je näher ist sie ihr verwandt, d. i. *je mehr Töne hat sie in ihrer Skala mit derselben gemein.* Z. B.

Zunächst oder im ersten Grade verwandt sind sich, wie sich's hier zeigt: **C**dur und **A**moll mit **G**dur und **E**moll; diese mit **D**dur und **H**moll; diese mit **A**dur und **F**ismoll u. s. w. Abwärts sind sich im ersten Grade verwandt: **C**dur und **A**moll mit **F**dur und **D**moll; diese mit **B**dur und **G**moll; u. s. w.

Man findet die nächste Verwandtschaft von einer jeden beliebigen Tonart aus aufwärts dadurch, daß man derselben entweder, wenn sie in das Gebiet der Tonarten mit Kreuzen gehört, ein Kreuz hinzufügt, oder daß man, wenn sie in das Gebiet der Tonarten mit **B**een gehört, ein **B**ee wegläßt. Von **D**dur und **H**moll aus (wozu zwei Kreuze gehören) ist die nächstverwandte Tonart aufwärts die mit drei Kreuzen, nämlich **A**dur und **F**ismoll. Die nächstverwandte Tonart zu **A**sdur und **F**moll (mit vier **B**een) ist aufwärts, ein **B**ee weggelassen, **E**sdur und **C**moll.

Die nächste Verwandtschaft von einer beliebigen Tonart aus abwärts findet man dadurch, daß man bei den mit Kreuzen bezeichneten Tonarten ein Kreuz wegläßt und daß man bei den mit **B**een bezeichneten Tonarten ein **B**ee hinzusetzt. So z. B. sind in absteigender Linie mit **A**dur und **F**ismoll: **D**dur und **H**moll, mit **B**dur und **G**moll: **E**sdur und **C**moll zunächst verwandt.

Je weniger Töne zwei Tonarten in ihren Skalen miteinander gemein haben, desto entfernter sind sie sich verwandt. Wenn daher eine Tonart beträchtlich mehr Versetzungszeichen als eine andere hat, so hat sie auch mit derselben beträchtlich weniger Töne gemein. Es richtet sich daher der Grad der Verwandtschaft zweier Tonarten nach der größeren oder geringeren Anzahl ihrer Versetzungszeichen:

C ist mit **D** im zweiten, mit **A** im dritten Grade,
G „ „ **A** „ „ „ **E** „ „ „
D „ „ **E** „ „ „ **H** „ „ „
A „ „ **H** „ „ „ **Fis** „ „ „
C „ „ **B** „ „ „ **Es** „ „ „
F „ „ **Es** „ „ „ **As** „ „ „

verwandt. So steht **C** mit **E** im vierten, mit **H** im fünften, mit **Fis** im sechsten Grade aufwärts, mit **As** im vierten, mit **Des** im fünften Grade abwärts in Verwandtschaft. **C** und **Cis** können sich dagegen nur enharmonisch verwandt sein, weil letztere Tonart mit der ersteren keinen einzigen Intervall-Namen gemein hat. — In denselben Verwandtschafts-Verhältnissen, in welchen die **Dur**-Tonarten stehen, stehen unter sich auch die **Moll**-Tonarten.

Die Verwandtschaftsgrade derjenigen Tonarten, welche sich in auf- und absteigender Linie entgegenstehen, ergeben sich durch das Summiren

ihrer Versetzungszeichen. Ein Be und ein Kreuz geben den zweiten, ein Be und zwei Kreuze geben den dritten, zwei Bee und ein Kreuz geben ebenfalls den dritten, zwei Bee und zwei Kreuze geben den vierten Grad der Verwandtschaft, u. s. w. Es sind also

Fdur mit Gdur im zweiten Grade verwandt;
Dmoll „ Emoll „ „ „ „
Bdur „ Gdur „ dritten „ „
Gmoll „ Emoll „ „ „ „
Bdur „ Ddur „ vierten „ „
Gmoll „ Hmoll „ „ „ „
Esdur „ Adur „ sechsten „ „
Cmoll „ Fismoll „ „ „ „

Um sich (im Vorbeigehen gesagt) von einer Tonart aus, einer andern entfernt verwandten zu nähern, kann man, um keinen widrigen Harmoniensprung zu machen, alle dazwischen liegenden Tonarten berühren. So z. B. kann also der Weg von **Esdur** nach **Adur** entweder durch die Tonarten: **B, F, C, G** und **D**, oder durch die Tonarten: **As, Des, Fis, H** und **E** gehen.

5) Nach diesen wiederholten Bemerkungen über die Verwandtschaften der Tonarten können die Grenzen der Mehrdeutigkeit der diatonischen Dreiklänge ganz kurz angegeben werden.

Die Mehrdeutigkeit eines jeden **Dur**-Dreiklanges reicht von der Tonart, der er als Tonica angehöret, bis zur nächsten Verwandtschaft auf- und abwärts. Jeder derselben gehört also einer bestimmten **Dur**-Tonart als Tonica und der dazu gehörigen **Moll**-Tonart als Neben-Akkord auf der dritten Stufe, dann der nächstverwandten **Dur**-Tonart aufwärts als vierte, der hieher gehörigen **Moll**-Tonart als sechste, so wie der nächsten abwärts liegenden **Dur**- und deren **Moll**-Tonart als fünfte und siebente Stufe an. So z. B. kann der **Ddur**-Dreiklang seinen Sitz haben auf der ersten Stufe der **Ddur**-Tonart, welche zugleich die dritte Stufe der verwandten Tonart **Hmoll** ist, dann auf der vierten Stufe von **Adur**, welche zugleich die sechste Stufe der dazu gehörigen **Moll**-Tonart **Fis**, endlich auch auf der fünften Stufe von **Gdur**, die zugleich die siebente Stufe der **Emoll**-Tonart ist.

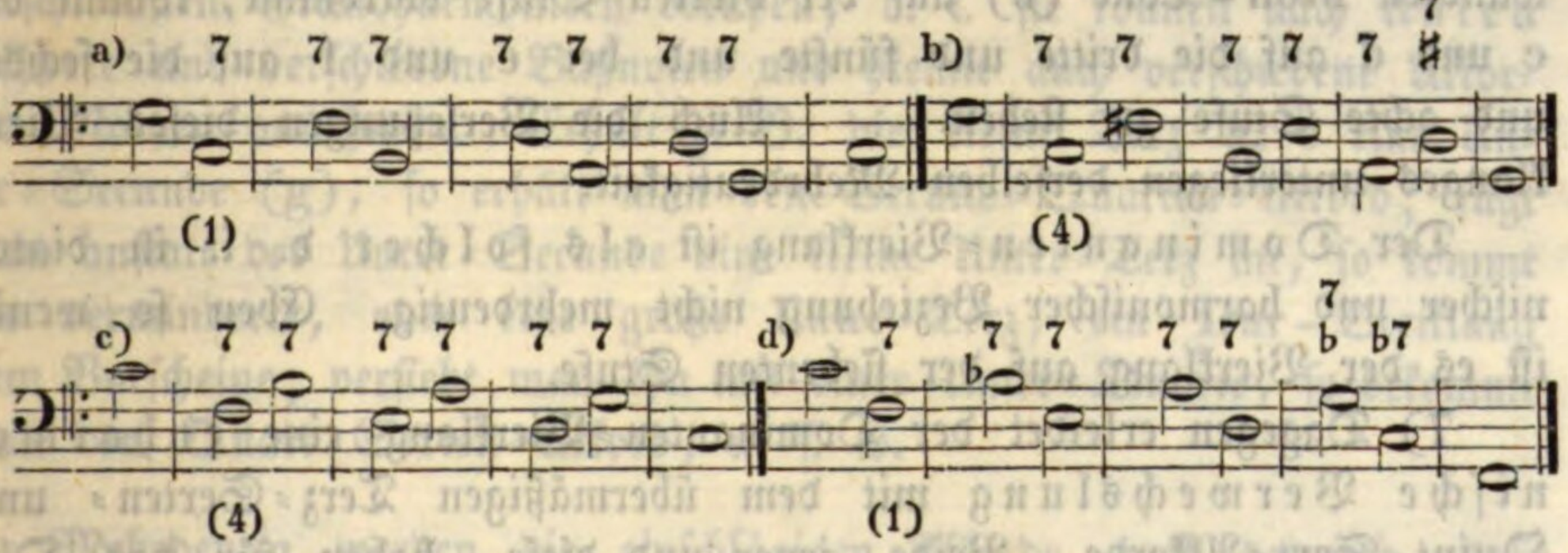
Eben so gehört der **Moll**-Dreiklang sowohl einer bestimmten **Moll**- und der dazu gehörigen **Dur**-Tonart, als auch der nächst verwandten Tonart aufwärts und abwärts an. **Cmoll** z. B. kommt nicht nur in dieser und der dazu gehörigen **Esdur**-Tonart, sondern auch in **Bdur** mit **Gmoll** und in **Asdur** mit **Fmoll** vor.

Der verminderte Dreiklang dagegen gehört nur einer **Dur**-Ton-

art mit der dazu gehörigen **Moll**-Tonart, oder umgekehrt einer **Moll**-Tonart mit der dazu gehörigen **Dur**-Tonart an. Der verminderte Dreiklang auf **Fis** z. B. hat seine Stelle sowohl auf der siebenten Stufe von **G**dur, als auch auf der zweiten von **E**moll.

Die enharmonische Mehrdeutigkeit anlangend, so kann z. B. der (**Dur**-**Moll**- oder verminderte) Dreiklang auf **Cis** auch als **Des**-, auf **Es** als **Dis**-, auf **B** auch als **Ais**-Akkord erscheinen.

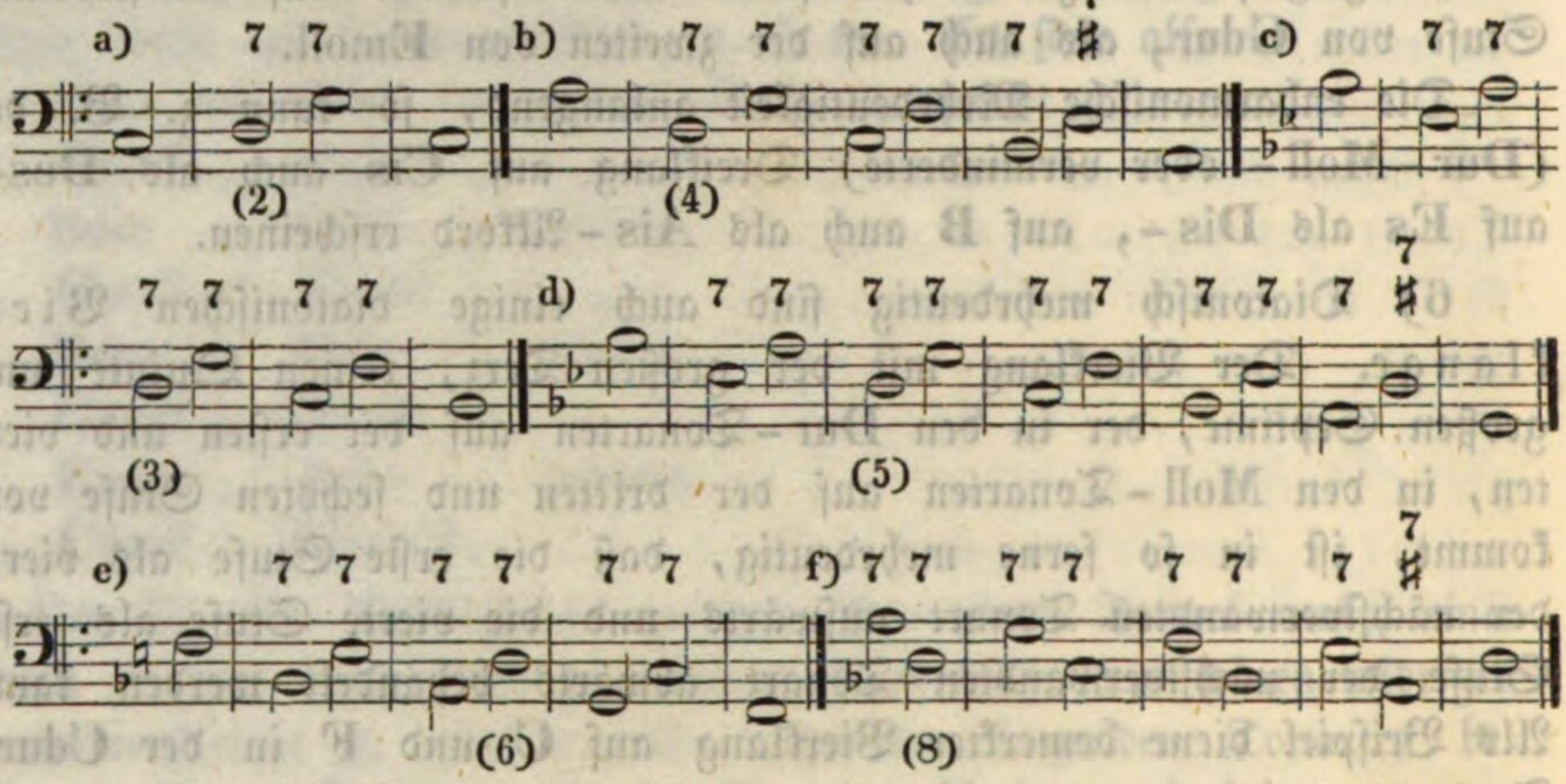
6) Diatonisch mehrdeutig sind auch einige diatonischen Vierklänge. Der Vierklang mit der großen Terz, reinen Quinte und großen Septime, der in den **Dur**-Tonarten auf der ersten und vierten, in den **Moll**-Tonarten auf der dritten und sechsten Stufe vorkommt, ist in so ferne mehrdeutig, daß die erste Stufe als vierte der nächstverwandten Tonart aufwärts und die vierte Stufe als erste Stufe der nächstverwandten Tonart abwärts behandelt werden kann. Als Beispiel diene bemerkter Vierklang auf **C** und **F** in der **C**dur-Tonart.



Derselbe Vierklang auf c der bei a auf der ersten Stufe ist, kommt bei b auf die vierte Stufe zu stehen. Derselbe Vierklang auf **F**, der bei c auf der vierten Stufe erscheint, kommt bei d auf die erste Stufe. — Daß die auf andere **Dur**-Tonarten übergetragenen Vierklänge dieser Art auch den betreffenden **Moll**-Tonarten angehören versteht sich von selbst. Kann z. B. der Vierklang, welcher in der **C**dur-Tonart auf der vierten Stufe seinen Sitz hat, auch auf die erste Stufe von **F**dur kommen, so ist er hier ohnehin auch auf der dritten Stufe der damit verwandten **D**moll-Tonart. Derselben Mehrdeutigkeit unterliegen auch die Versetzungen dieses Vierklanges. —

Der Vierklang mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, der auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der **Dur**- und auf der vierten, fünften und achten Stufe der **Moll**-Tonarten vorkommt, kann ebenfalls seine Stufen im Verhältnisse mit anderen und zwar mit den ersten zwei verwandten Tonarten abwärts wechseln.

Dieſes zeigen folgende Beiſpiele, wozu der Vierklang **D**, f, a, c auf der zweiten Stufe von **C**dur gewählt iſt:

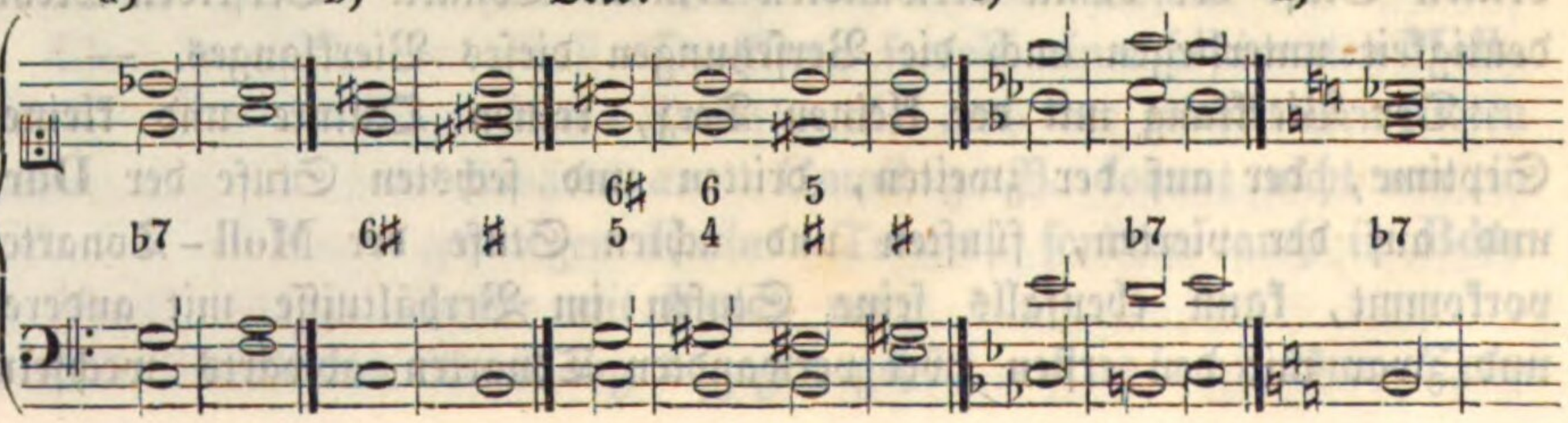


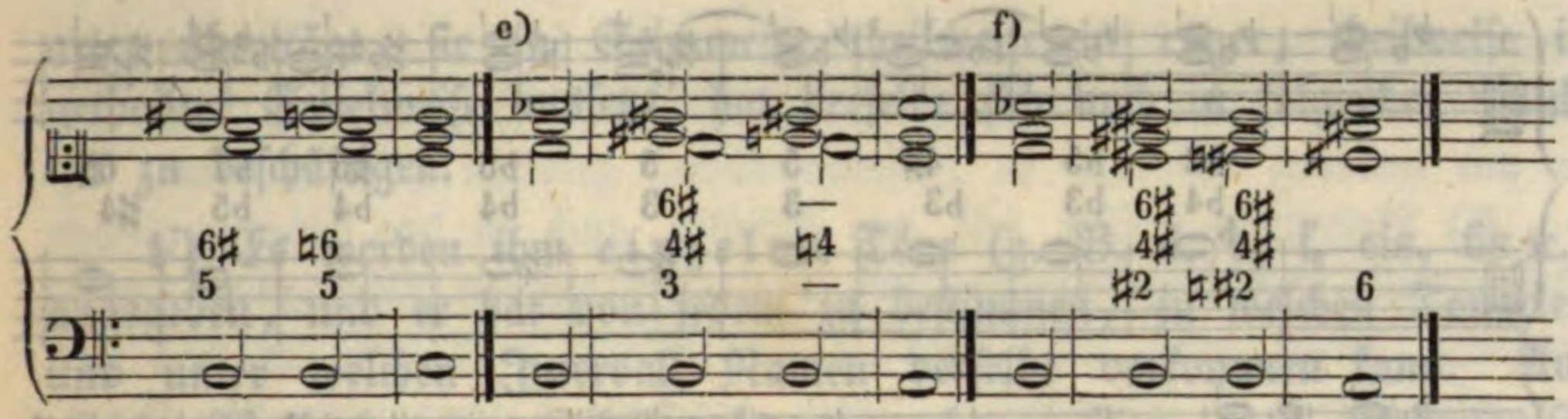
Derſelbe Vierklang, der bei a auf der zweiten und bei dem verwandten **Moll**-Tone (b) auf der vierten Stufe vorkommt, kommt bei c und d auf die dritte und fünfte und bei e und f auf die ſechſte und achte Stufe zu ſtehen. — Auch die Verſetzungen dieſes Vierklanges unterliegen derſelben Mehrdeutigkeit.

Der Dominanten-Vierklang iſt als ſolcher d. i. in diatoniſcher und harmoniſcher Beziehung nicht mehrdeutig. Eben ſo wenig iſt es der Vierklang auf der ſiebenten Stufe.

7) Dagegen erleidet der Dominanten-Vierklang eine enharmoniſche Verwechslung mit dem übermäßigen Terz-Sexten- und Quint-Sext-Akkorde. Beide, jener und dieſe, haben für das Ohr gleichen Klang; ſie werden aber, wie oben bereits gezeigt worden iſt, auf verſchiedene Weiſe geſchrieben und behandelt. Siehe unten Beiſpiele a, b.

Zu den enharmoniſch mehrdeutigen Akkorden gehört beſonders der chromatiſche Vierklang; denn dieſer kann (nicht nur verſetzt, ſondern auch) in ſeiner Grundform als erſte, zweite und dritte Verſetzung gedacht, geſchrieben und behandelt werden. Man ſehe die Beiſpiele c, d, e, f.





Die Beispiele c, d, e und f zeigen, daß der chromatische Vierklang auf **H** zugleich auch als chromatischer Quint-Sexten-Akkord, wie bei d, dann als chromatischer Terz-Quarten-Akkord, wie bei e, endlich als chromatischer Secund-Quarten-Akkord, wie bei f, behandelt werden kann.

8) Es gibt noch eine andere einfache harmonische Mehrdeutigkeit, welcher zwei- und dreistimmige Akkorde, ohne Grund- oder Baßnote gedacht, unterliegen. Akkorde, die hieher gehören, können nämlich auf verschiedenen Grundharmonieen beruhen, d. i. sie können nach Unten mehrere und verschiedene Baßnoten und hiemit auch verschiedene Akkorden-Namen annehmen. Erhält z. B. die kleine Terz a, c eine Unter-Secunde (g), so erhält man den Secund-Quarten-Akkord; fügt man anstatt der Unter-Secunde eine kleine Unter-Terz an, so kommt der verminderte, oder eine große Unter-Terz, ein **Dur**-Dreiklang zum Vorscheine; versieht man ihn mit einer Unter-Quarte, so bekommt man den Quart-Sexten-Akkord, u. s. w.

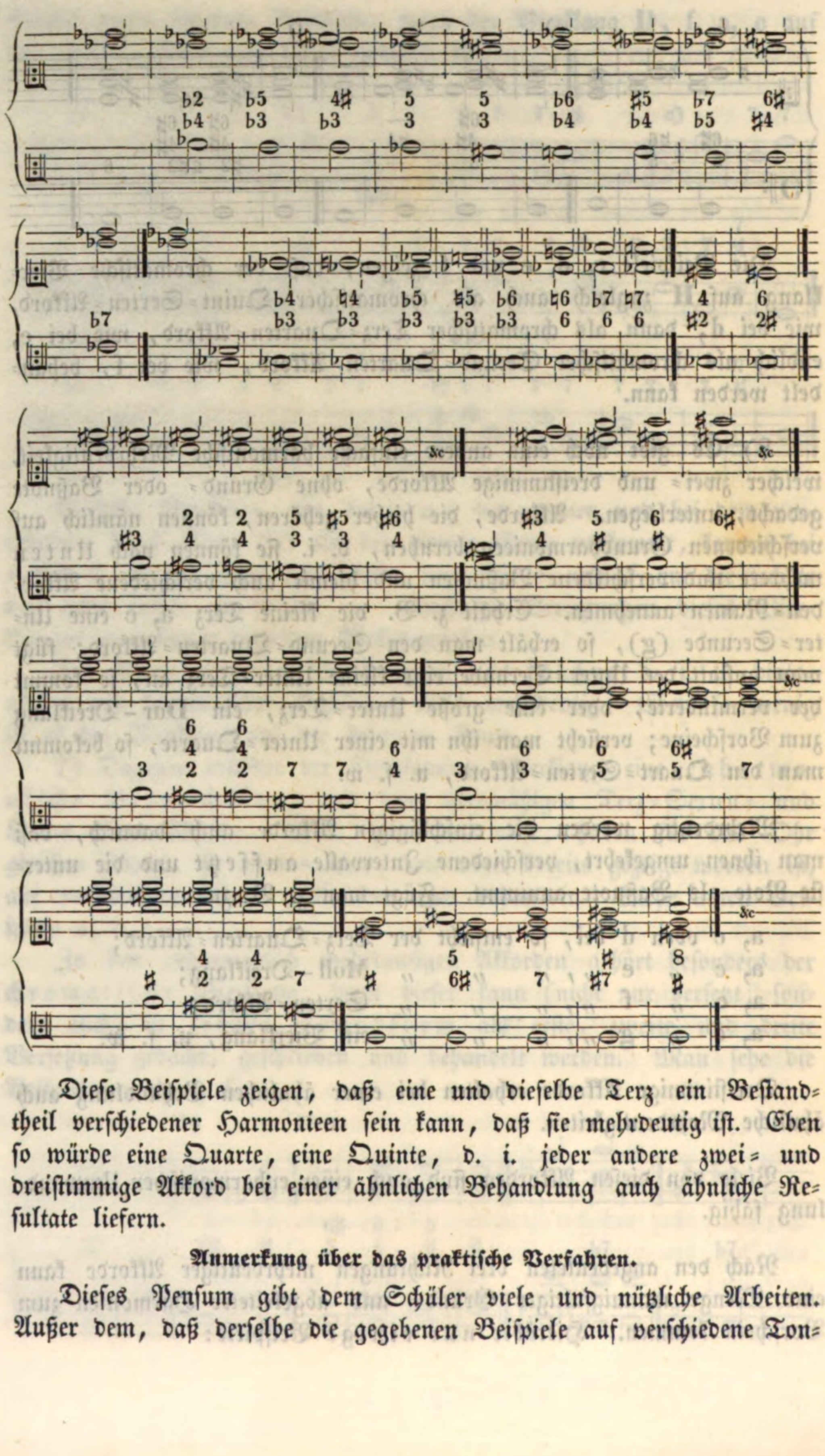
Mehrdeutig werden die einschlägigen Akkorde auch dadurch, daß man ihnen umgekehrt, verschiedene Intervalle auffetzt und die unterste Note als Baßnote annimmt. Fügt man z. B. zu:

a, c oben d bei, so entsteht der Terz-Quarten-Akkord;
a, c „ e „ „ „ „ „ **Moll**-Dreiklang;
a, c „ f „ „ „ „ „ Sexten-Akkord;
a, c „ g „ „ „ „ „ ein Vierklang, u. s. w.

Dreistimmige Akkorde erhalten bei einer ähnlichen Behandlung auch ähnliche Mehrdeutigkeiten.

Viele von diesen Akkorden sind auch einer enharmonischen Umwandlung fähig.

Nach den angedeuteten drei Richtungen mehrdeutiger Akkorde kann eine Menge mannigfaltiger Grund- und abgeleiteter Harmonien zum Vorschein kommen. Hierüber nur einige Beispiele:



Dieſe Beiſpiele zeigen, daß eine und dieſelbe Terz ein Beſtandtheil verſchiedener Harmonieen ſein kann, daß ſie mehrdeutig iſt. Eben ſo würde eine Quarte, eine Quinte, d. i. jeder andere zwei- und dreiſtimmige Akkord bei einer ähnlichen Behandlung auch ähnliche Reſultate liefern.

Anmerkung über das praktiſche Verfahren.

Dieſes Penſum gibt dem Schüler viele und nützliche Arbeiten. Außer dem, daß derſelbe die gegebenen Beiſpiele auf verſchiedene Ton-

arten überträgt, sie in Stimmen, theilweise in enger, theilweise in getheilter Spielweise aussetzt, hat derselbe sich noch in folgenden Punkten zu beschäftigen.

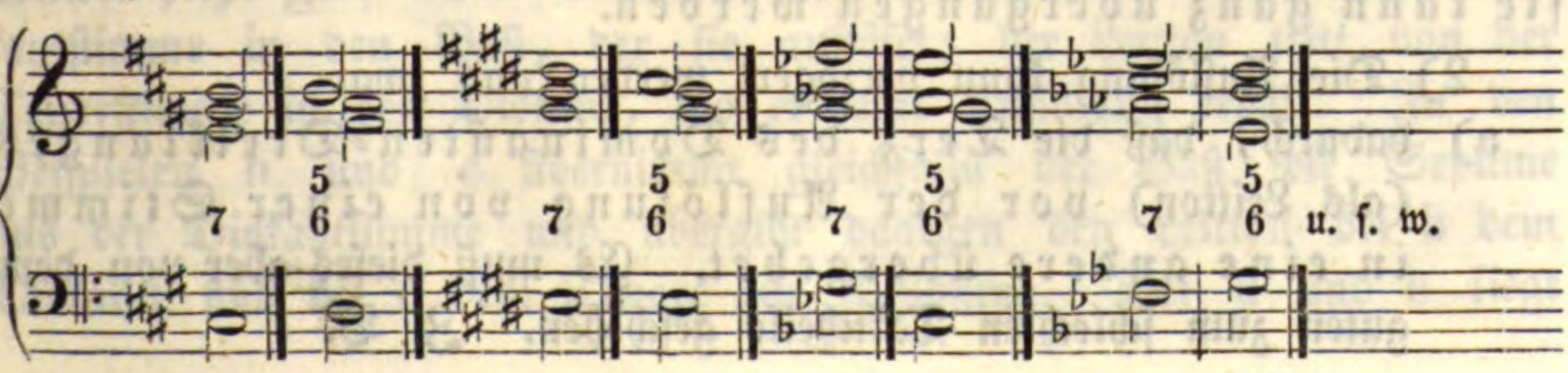
1) Es werden ihm einzelne Töne (z. B. d, b, f, cis, fis ꝛc.) angegeben, und er hat von jedem zu bestimmen, in welchen Tonarten und unter welchen Intervall-Namen derselbe vorkommen kann. Auf gleiche Weise hat der Schüler jeden gegebenen Ton auch enharmonisch zu behandeln, d. i. von jedem zu bestimmen, unter welchen anderen Namen und in welchen Skalen derselbe noch vorkommen kann.

2) Es werden dem Schüler verschiedene (Dur- und Moll- und verminderte) Dreiklänge gegeben, von welchen er ebenfalls wieder zu bestimmen hat, in welchen Tonarten und auf welchen Stufen derselben jeder gegebene Akkord zu stehen kommen kann. Jeder gegebene Akkord muß auch enharmonisch behandelt werden.

3) Aus derselben Absicht sind auch viele kleine, große und gemischte Terz-Sexten-Akkorde (es versteht sich, in zwei Tönen) zu geben. Sehr zweckmäßig ist es auch, wenn man dabei den Schüler anleitet, von dem gegebenen Akkorde nicht blos den Sitz in den verschiedenen Tonarten zu bestimmen, sondern denselben auch mit anderen geeigneten Akkorden in Zusammenhang zu bringen, wie dieses oben bei Nro. 3 geschehen ist.

4) Damit es der Schüler in der Bestimmung der Verwandtschaften der Tonarten zur Fertigkeit bringe, hat man je zwei und zwei Dur-, je zwei und zwei Moll-Tonarten, dann eine Dur-Tonart gegen eine Moll-Tonart und dann eine Moll-Tonart gegen eine Dur-Tonart anzugeben und von jedem Akkorden-Paare den gegenseitigen Grad der Verwandtschaft bestimmen zu lassen.

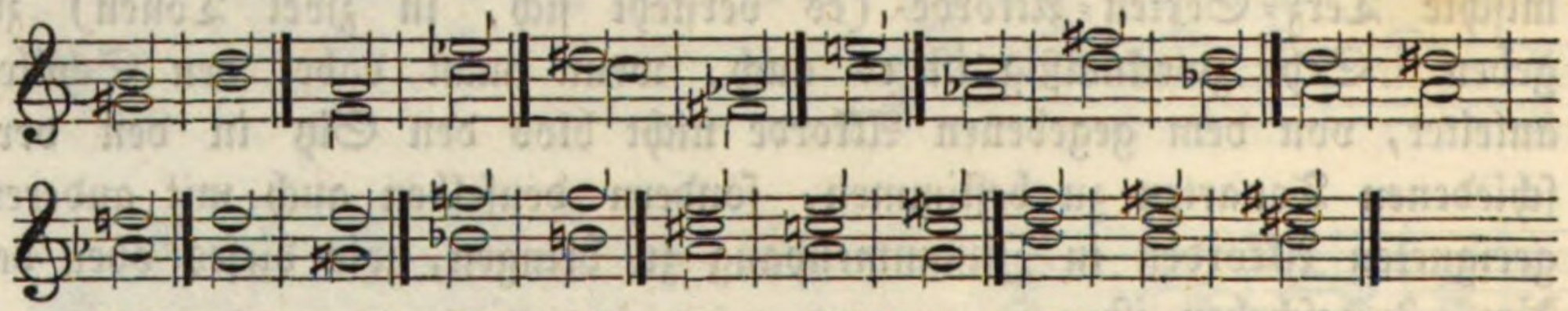
5) Nach den bemerkten Uebungen wird die Behandlung der Vierklänge und ihrer Versetzungen rücksichtlich ihrer Mehrdeutigkeit nicht schwierig sein. — Man wähle nur solche Vierklänge, welche wirklich entweder harmonisch oder enharmonisch mehrdeutig sind. Oben Nro. 6 wurden die Vierklänge nur aus der Cdur-Tonart genommen. Zur weiteren und gesteigerteren Uebung sind sie nun auch schwereren Tonarten zu entnehmen. Man setze ganz einfach Akkorde hin, wie



und fordere den Schüler auf, zu bestimmen, in welcher Tonart und auf welchen Stufen jeder dieser Akkorde seinen Platz finden, und wie er mit anderen Akkorden in Zusammenhang gebracht werden kann.

6) Besonders fleißig soll der Schüler auch in der enharmonischen Behandlung des Dominanten- und des chromatischen Vierklanges geübt werden. Man gebe ihm viele solche Akkorde und lasse sie von ihm wie oben **Nro. 7** behandeln. Jeder gegebene Dominanten-Vierklang, z. B. auf **E, H, Fis, Cis** ꝛc. sei dem Schüler ein übermäßiger Quint-Sexten-Akkord, den er aufzulösen hat. Jeden gegebenen chromatischen Vierklang setze er in einen chromatischen Quint-Sexten-Akkord, in einen chromatischen Terz-Quarten- und Secund-Quart-Sexten-Akkord um, und weise von einem jeden die Auflösung nach.

7) Eben so sorgfältige Uebungen veranlasse die oben **Nro. 8** aufgestellte Mehrdeutigkeit zwei- und dreistimmiger Akkorde. Man gebe große und kleine Terzen, reine und übermäßige Quarten, **Dur-** und **Moll-** und verminderte Dreiklänge, wie z. B.



und lasse sie nach Maßgabe ihrer Mehrdeutigkeit zu mehrstimmigen Akkorden ausbilden. Der Schüler weiß bereits, daß dieses dadurch geschieht, daß man den gegebenen Akkorden entweder von unten auf- oder von oben abwärts entsprechende Intervalle beisetzt.

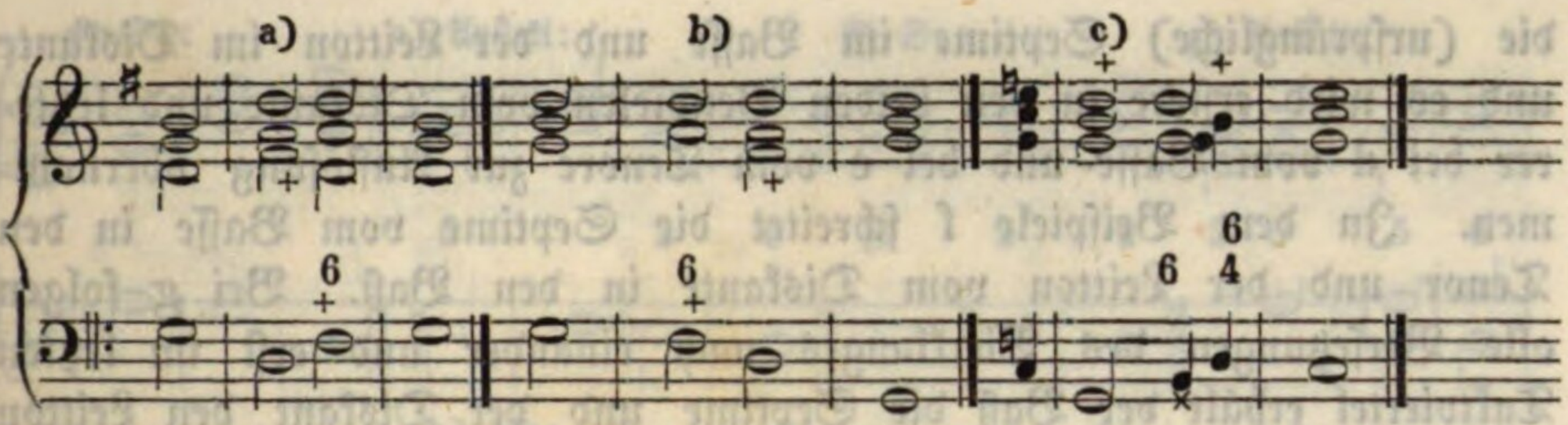
§. 41.

Von den verzögerten und übergangenen Auflösungen.

1) Die Leit- und Verbindungs-Akkorde, d. i. der Dominanten-Dreiklang, dann die Vierklänge und ihre Versetzungen heischen eine bestimmte Auflösung, welche geeigneten Ortes nachgewiesen worden ist. Diese Auflösung bleibt in der Regel immer dieselbe und muß meistens unmittelbar erfolgen. Es können jedoch dießfalls auch Abweichungen Statt finden. Die Auflösung kann verzögert, sie kann ganz übergangen werden.

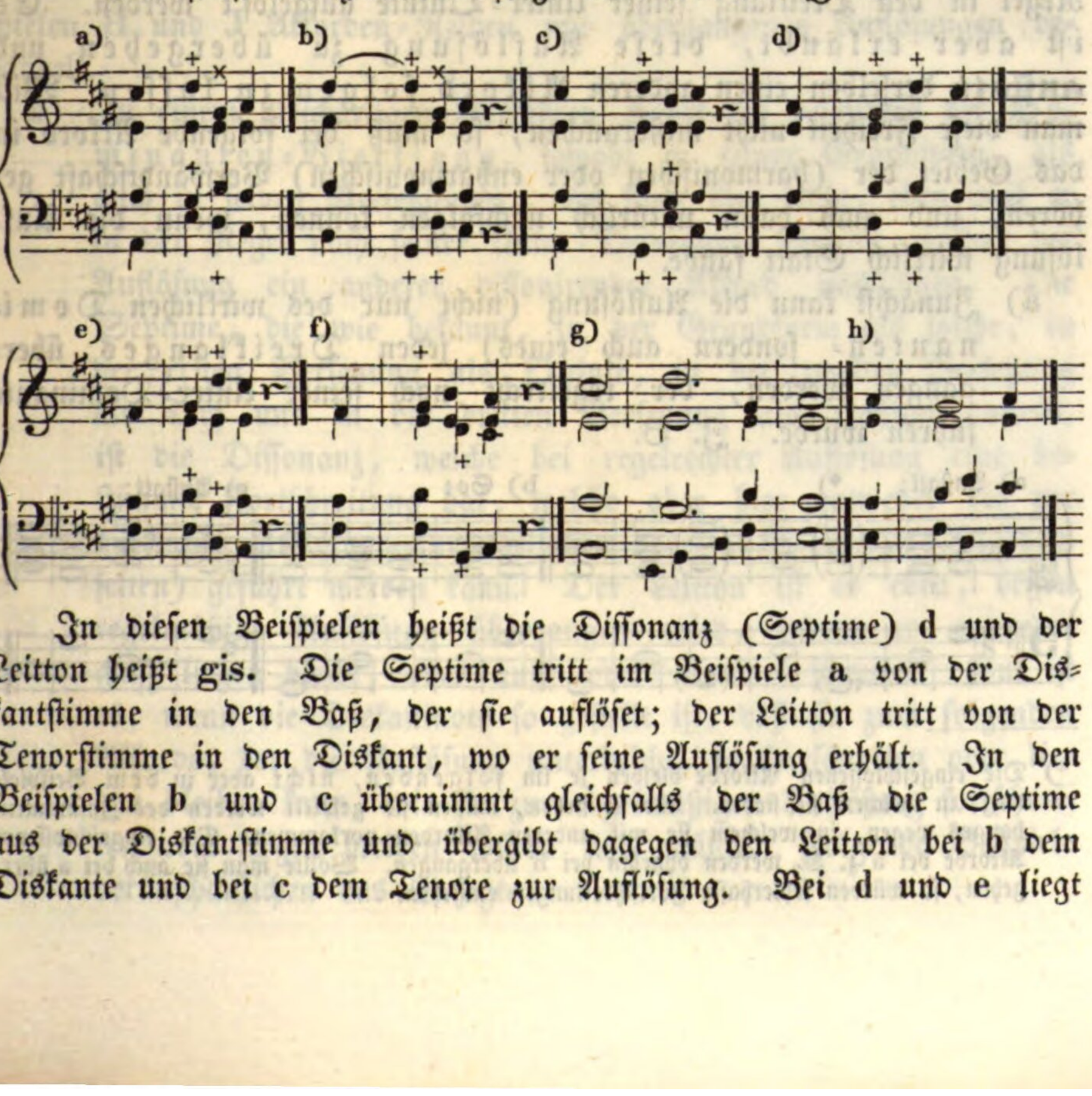
2) Die Auflösung kann verzögert werden und zwar

a) dadurch, daß die Terz des Dominanten-Dreiklanges (als Leitton) vor der Auflösung von einer Stimme in eine andere übergehet. Es muß dieses aber von dem guten zum schlechten Takttheile geschehen. Z. B.



Bei a befindet sich der Leitton (fis) im Tenore, welcher im nächsten Akkorde vom Basse übernommen und aufgelöset wird. Bei b ist es der umgekehrte Fall, der Tenor erhält den Leitton vom Basse und löset ihn auf. Das Beispiel c läßt den Leitton (h) vom Alte in den Baß und von diesem wieder in den Alt zurücktreten und von diesem auflösen. — Man sieht, daß die Auflösung durch die Wiederholung des Schluß-Akkordes in seinen verschiedenen Formen verzögert wird. In derselben Weise wird sie besonders gerne

b) bei dem Dominanten-Vierklange verzögert. Hier treten sowohl die Dissonanz (Septime) als auch der Leitton vor der Auflösung in andere Stimmen. Es muß aber dieses gleichfalls wieder vom guten zum schlechten Takttheile geschehen, weil sonst die Harmonienfolge matt würde. Z. B.



In diesen Beispielen heißt die Dissonanz (Septime) d und der Leitton heißt gis. Die Septime tritt im Beispiele a von der Diskantstimme in den Baß, der sie auflöset; der Leitton tritt von der Tenorstimme in den Diskant, wo er seine Auflösung erhält. In den Beispielen b und c übernimmt gleichfalls der Baß die Septime aus der Diskantstimme und übergibt dagegen den Leitton bei b dem Diskante und bei c dem Tenore zur Auflösung. Bei d und e liegt

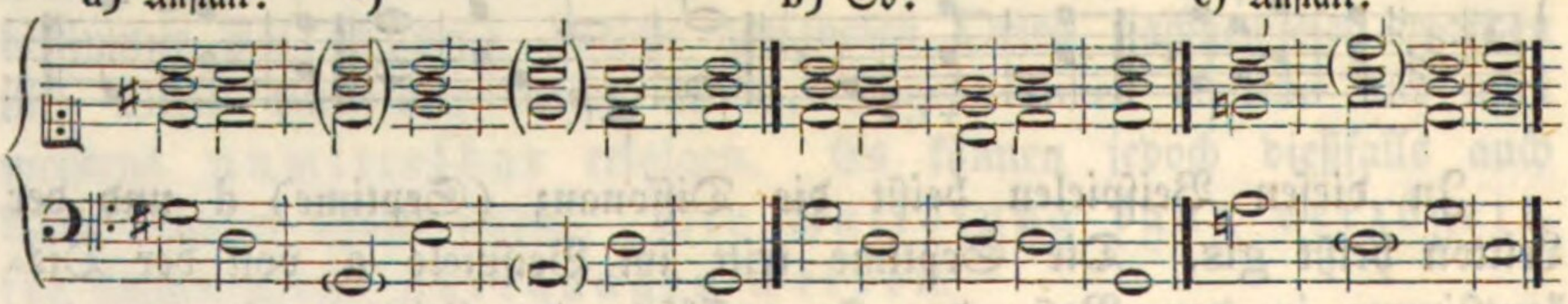
die (ursprüngliche) Septime im Basse und der Leitton im Diskante und es wird erstere in den beiden Beispielen vom Diskante und letzterer bei d vom Basse und bei e vom Tenore zur Auflösung übernommen. In dem Beispiele f schreitet die Septime vom Basse in den Tenor und der Leitton vom Diskante in den Baß. Bei g folgen alle Versetzungen des Vierklanges nach einander und erst im letzten Taktviertel erhält der Baß die Septime und der Diskant den Leitton zur Auflösung. Bei h bleibt der Leitton im Diskante, die Septime aber tritt vom Basse in den Tenor, welche aber hier als Terz nicht kräftig genug hervortritt: theils weil die Dissonanz, die früher in einer äußeren Stimme lag, in eine Mittelstimme zu liegen kommt, theils auch, weil sie im Terz-Quart-Sexten-Akkorde nicht so hervorstechend ist, wie im Secund-Quart-Sexten-Akkorde.

Außer dem Dominanten-Dreiklange können den bezeichneten Stimmentausch nur wesentliche, d. i. solche Dissonanzen erleiden, welche ohne Vorbereitung eintreten dürfen. Darum hat man außer dem Dominanten-Vierklange nur etwa noch den chromatischen Septimen-Akkord und den verminderten Dreiklang hieher zu zählen.

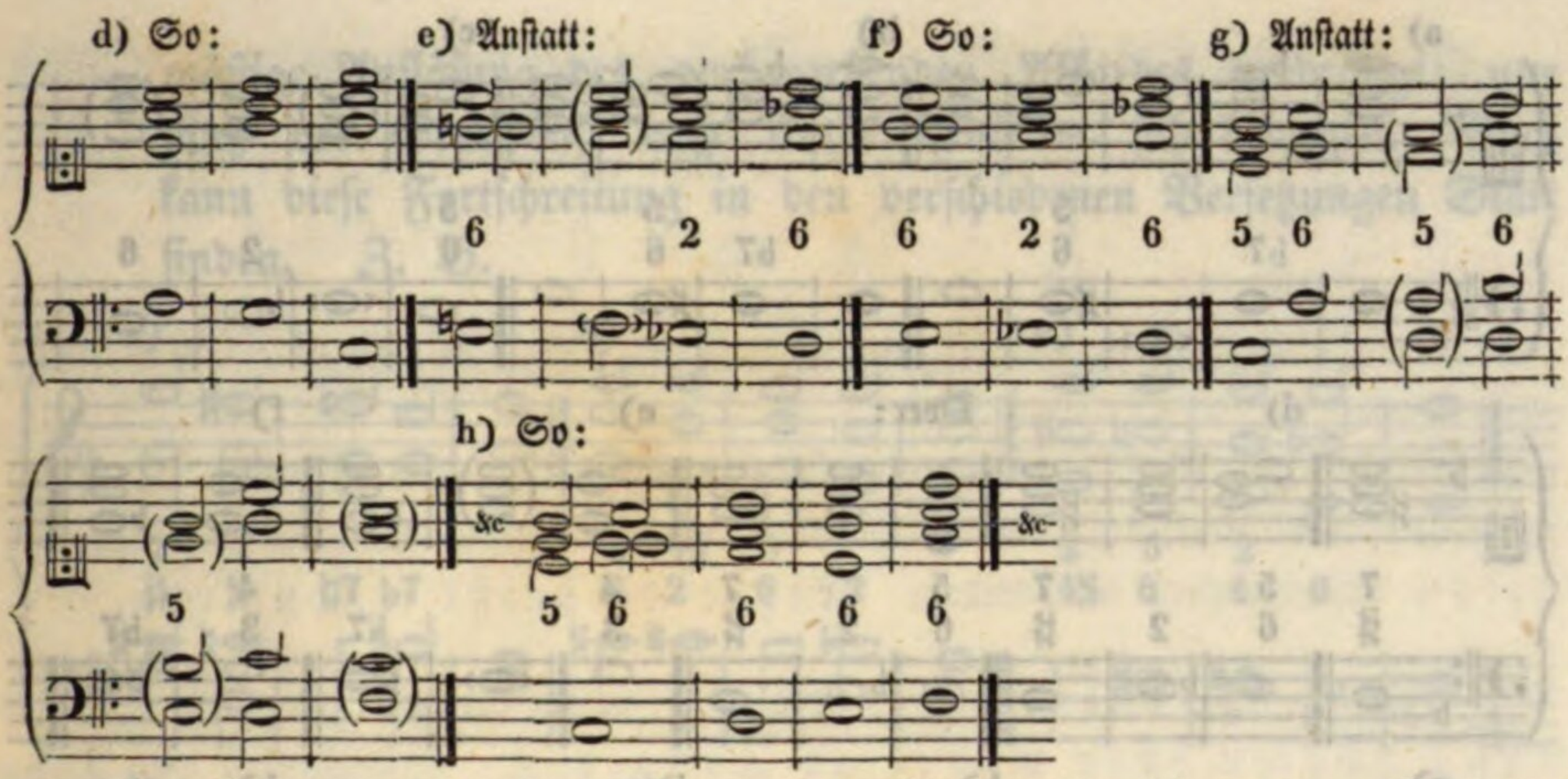
3) Ein jeder Leit-Akkord, er mag dieses wirklich sein, oder er mag bei Sequenzen nur als solcher gebraucht werden, muß in der Regel in den Dreiklang seiner Unter-Quinte aufgelöst werden. Es ist aber erlaubt, diese Auflösung zu übergehen und **anstatt** derselben einen anderen Akkord folgen zu lassen. Will man diese Freiheit nicht mißbrauchen, so muß der folgende Akkord in das Gebiet der (harmonischen oder enharmonischen) Verwandtschaft gehören, und auch dann natürlich nachfolgen können, wenn die Auflösung wirklich Statt fände.

a) Zunächst kann die Auflösung (nicht nur des wirklichen Dominanten- sondern auch eines) jeden Dreiklanges übergangen werden, der regelrecht nach seiner Unter-Dominante führen würde. Z. B.

a) Anstatt: *) b) So: c) Anstatt:



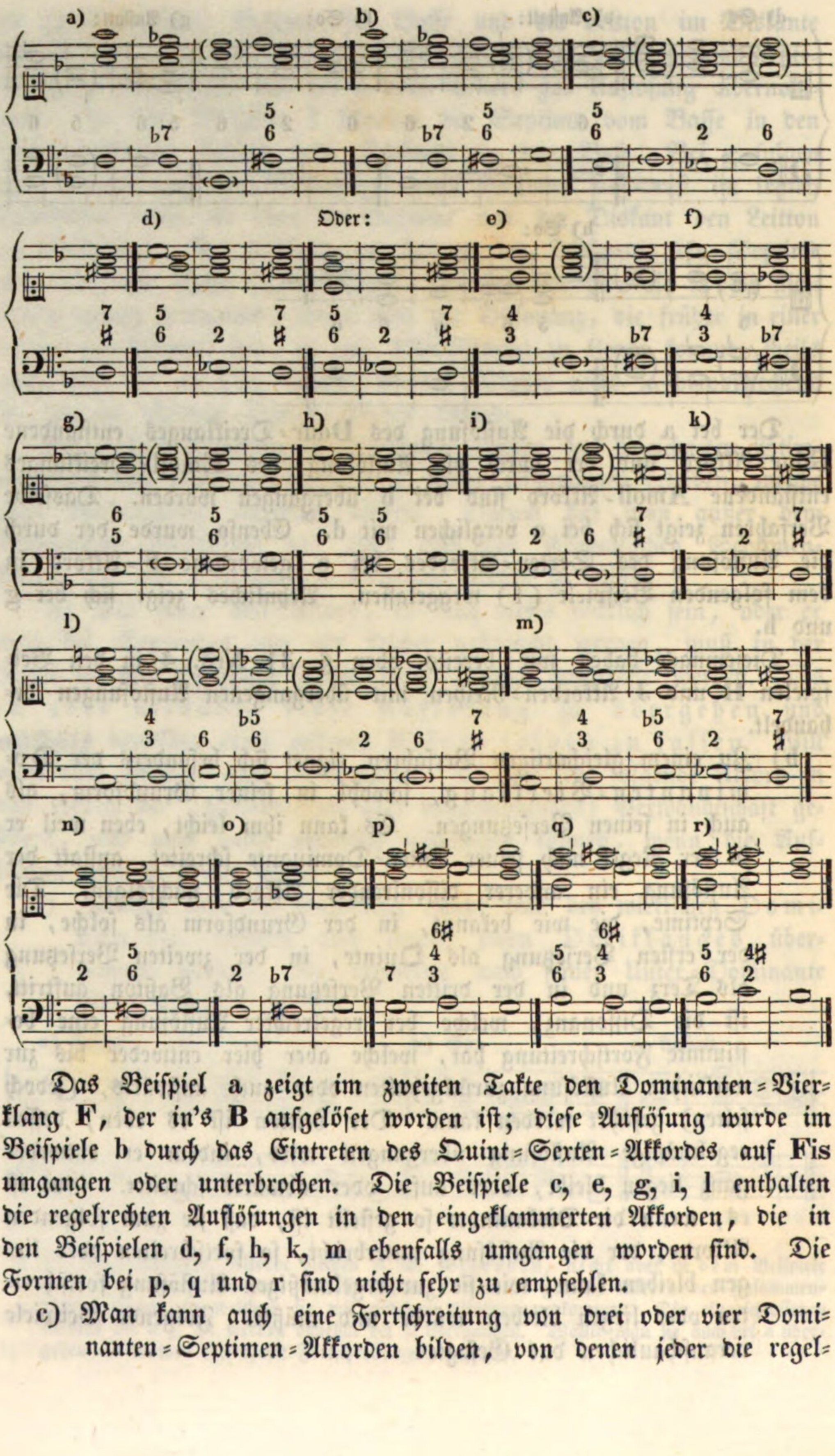
*) Die eingeschlossenen Akkorde bleiben je im folgenden, nicht aber in dem Beispiele weg, in welchem sie stehen. Wo sie stehen, müssen sie gespielt werden des Zusammenhanges wegen, in welchem sie mit anderen Akkorden vorkommen. Die eingeschlossenen Akkorde bei a z. B. werden ohnehin bei b übergangen. Wollte man sie auch bei a übergehen, so würden fehlerhafte Fortschreitungen entstehen.



Der bei a durch die Auflöſung des **D**dur-Dreiklanges entſtandene **G**dur-Akkord und der durch die Auflöſung des **E**moll-Dreiklanges entſtandene **A**moll-Akkord ſind bei b übergangen worden. Daſſelbe Verfahren zeigt ſich bei c verglichen mit d. Ebenſo wurde der durch die Auflöſung des Sexten-Akkordes bei e gewordene **F**-Akkord in dem folgenden Beiſpiele (f) weggelaſſen. Aehnliches zeigt ſich bei g und h.

Dieſemnach haben wir bereits. oben §. 31 Nro. 4 in den Beiſpielen **H** und **J** Akkorden-Reihen mit übergangenen Auflöſungen behandelt.

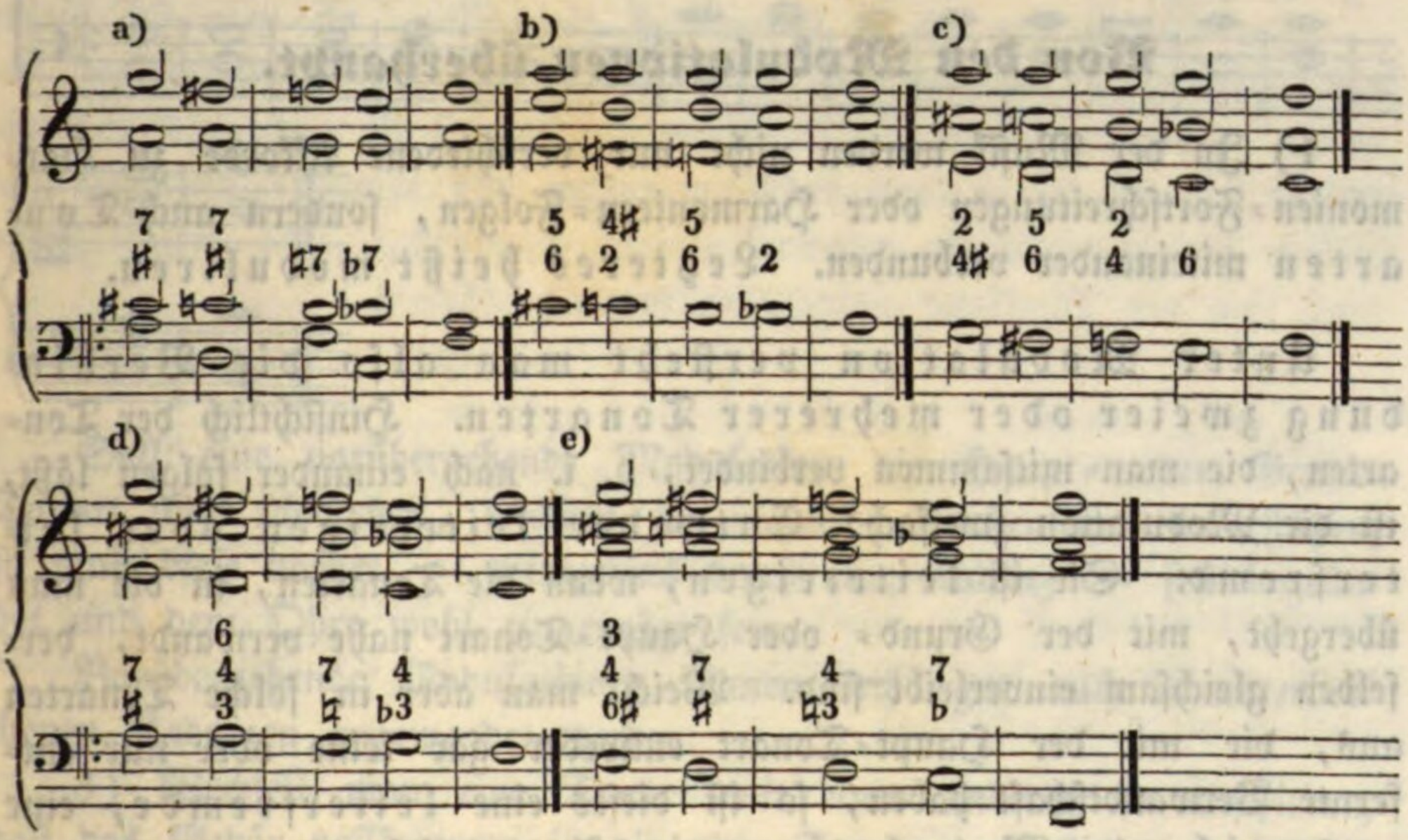
b) Zu einem gleichartigen Verfahren eignet ſich beſonders der Dominanten-Vierklang, ſowohl in ſeiner Grundform, als auch in ſeinen Verſetzungen. Es kann ihm leicht, eben weil er in der Regel nach ſeiner Unter-Dominante ſchreitet, anſtatt der Auflöſung ein anderer diſſonirender Akkord nachfolgen. Die Septime, die wie bekannt, in der Grundform als ſolche, in der erſten Verſetzung als Quinte, in der zweiten Verſetzung als Terz und in der dritten Verſetzung als Baßton auftritt, iſt die Diſſonanz, welche bei regelrechter Auflöſung eine beſtimmte Fortſchreitung hat, welche aber hier entweder bis zur wirklichen Auflöſung zurückgehalten oder auch aufwärts, (jedoch ſelten) geführt werden kann. Der Leitton iſt es eben, deſſen regelmäßige Auflöſung übergangen wird, indem er entweder ganz liegen bleibt, oder auf- oder abwärts ſchreitet. Gut iſt es, wenn die Diskantnote ſo geſtellt iſt, daß ſie zum folgenden Akkorde, der die Auflöſung unterbricht, ſo fortſchreiten oder liegen bleiben kann, wie ſie zur regelmäßigen Auflöſung fortſchreiten oder liegen bleiben würde und müßte. Folgende Beiſpiele veranſchaulichen das Geſagte:



Das Beiſpiel a zeigt im zweiten Takte den Dominanten=Vier=klang **F**, der in's **B** aufgelöſet worden iſt; dieſe Auflöſung wurde im Beiſpiele b durch das Eintreten des Quint=Sexten=Akkordes auf **Fis** umgangen oder unterbrochen. Die Beiſpiele c, e, g, i, l enthalten die regelrechten Auflöſungen in den eingeklammerten Akkorden, die in den Beiſpielen d, f, h, k, m ebenfalls umgangen worden ſind. Die Formen bei p, q und r ſind nicht ſehr zu empfehlen.

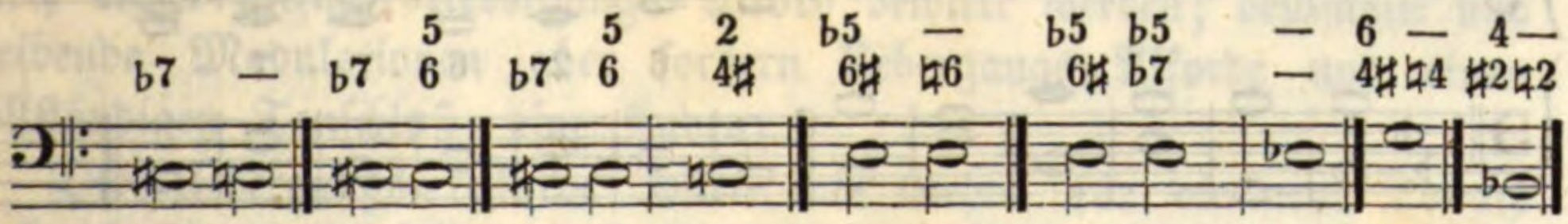
c) Man kann auch eine Fortſchreitung von drei oder vier Dominanten=Septimen=Akkorden bilden, von denen jeder die regel=

mäßige Auflösung des vorhergehenden Akkordes verdrängt; nur muß der Grundbaß nach Unter-Quinten sich bewegen. Auch kann diese Fortschreitung in den verschiedenen Versetzungen Statt finden. Z. B.

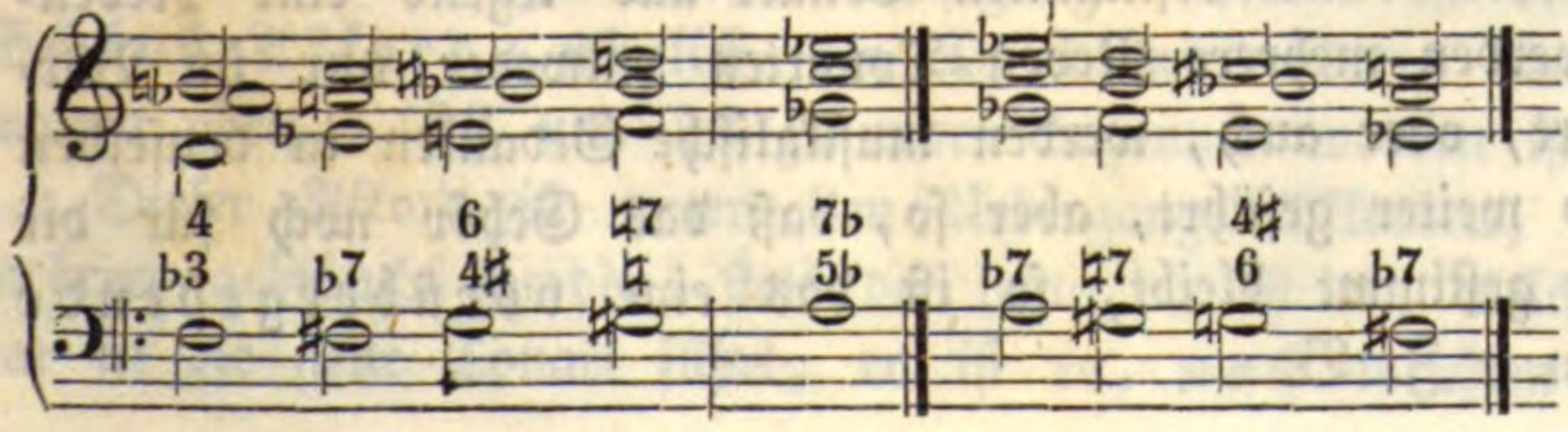


Die Fortschreitungen a, b, c sind gut; die Fortschreitungen d und e aber sind weniger zu empfehlen, und zwar darum, weil in den ersteren mehr Bewegung des Basses ist.

d) Auch bei dem chromatischen Vierklange und seinen Versetzungen kann die Auflösung übergangen und anstatt dieser ein anderer dissonirender Akkord genommen werden. Man sehe dießfalls folgende Beispiele:



Es können sogar die Grundform und die Versetzungen dieses Akkordes unter sich selbst sich verdrängen. Die chromatischen Fortschreitungen aber, die sie dadurch bilden, sind sehr selten, und nur im freiesten Style anzurathen.



Eine ähnliche Behandlung der übrigen Vierklänge ist bereits oben §. 34 Nro. 3 zur Anschauung gekommen.

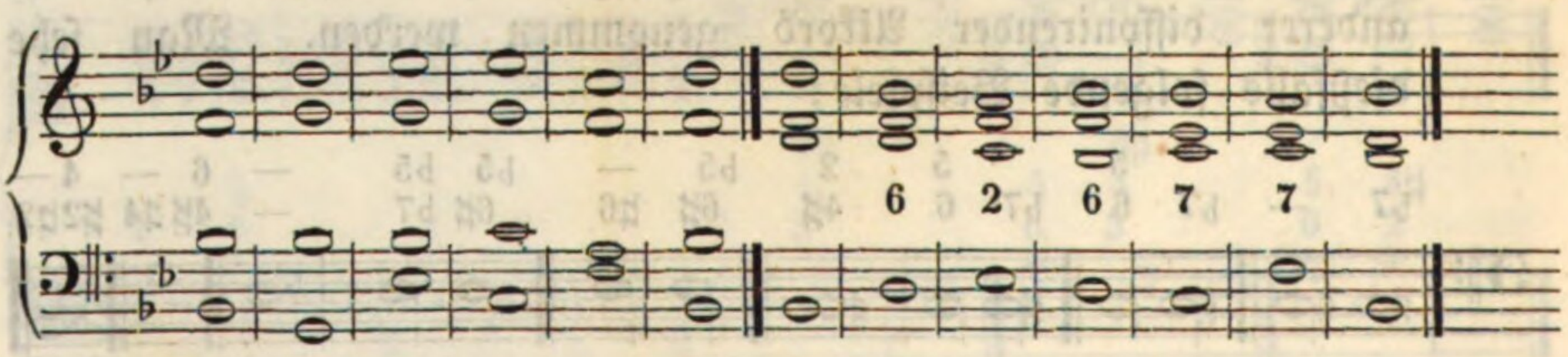
§. 42.

Von den Modulationen überhaupt.

1) In der Musik werden nicht nur verschiedene Akkorde zu Harmonien-Fortschreitungen oder Harmonieen-Folgen, sondern auch Tonarten miteinander verbunden. Letzteres heißt moduliren.

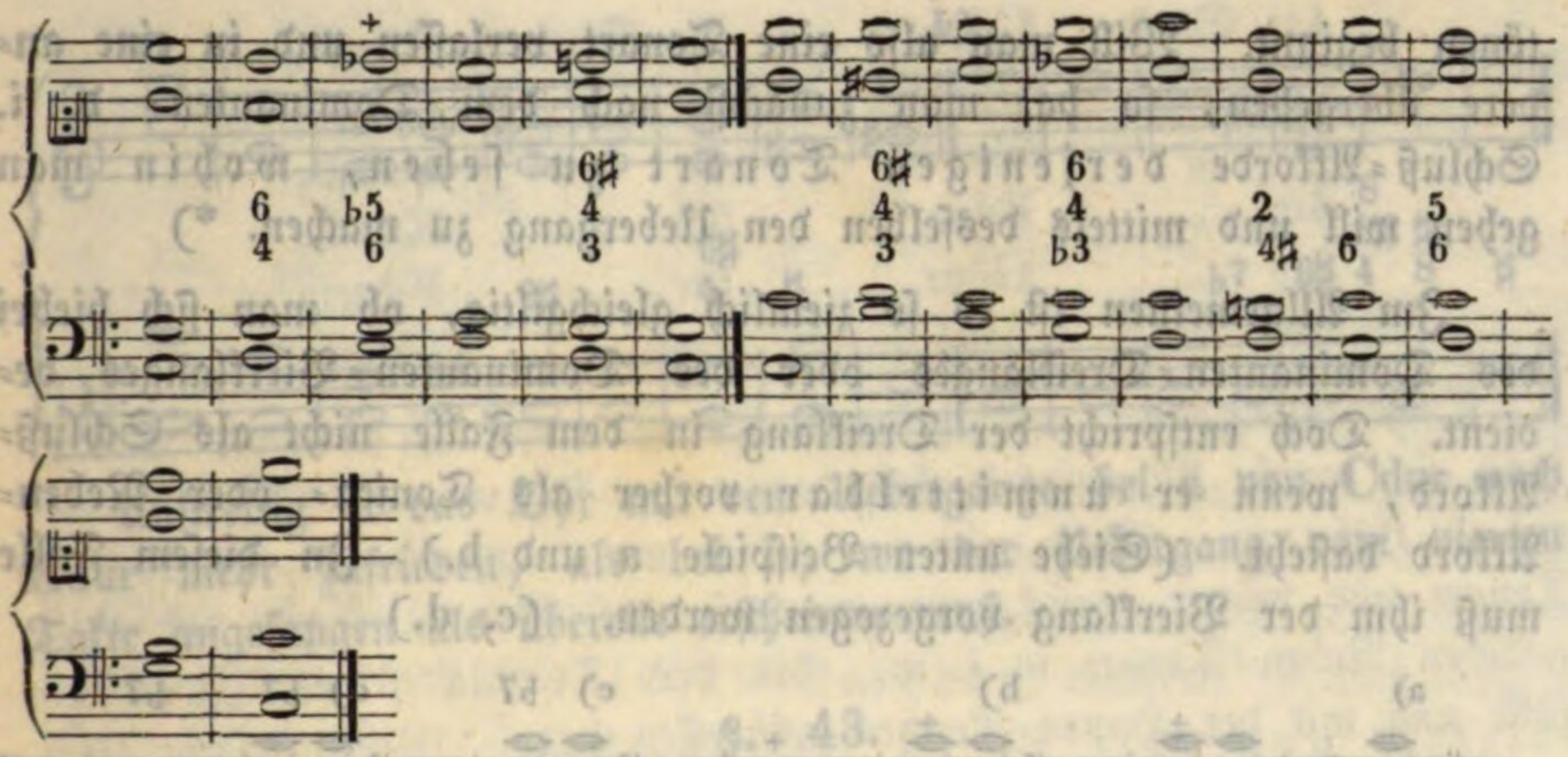
Unter Modulation versteht man also die Verbindung zweier oder mehrerer Tonarten. Hinsichtlich der Tonarten, die man mitsammen verbindet, d. i. nach einander folgen läßt, ist die Modulation zweifach: Entweder leitereigen oder leiterfremd. Sie ist leitereigen, wenn die Tonarten, in die man übergeht, mit der Grund- oder Haupt-Tonart nahe verwandt, derselben gleichsam einverleibt sind. Weicht man aber in solche Tonarten aus, die mit der Haupt-Tonart entweder gar keine oder nur entfernte Verwandtschaft haben, so ist dieses eine leiterfremde, eine ausweichende Modulation, eine Ausweichung.

Wenn man die in einer und derselben Tonart liegenden Akkorde bloß nacheinander folgen läßt, so ist das nur eine Akkordenfolge, ein Akkorden-Wechsel, und kein Tonwechsel, keine Tonarten-Verbindung. Z. B.



Die in vorliegender Anleitung bisher gebrauchten Beispiele sind meistens nur Akkorden-Wechsel, Harmonien-Fortschreitungen oder Sequenzen, selten Modulationen.

2) Wird von einer bestimmten Tonart aus irgend eine Neben-Tonart oder werden mehrere Neben-Tonarten entweder nur im Vorbeigehen berührt, oder auch, werden musikalische Gedanken in denselben wiederholt und weiter geführt, aber so, daß das Gehör noch für die Haupt-Tonart gestimmt bleibt, so ist das eine vorübergehende Modulation. Z. B.



Soll eine vorübergehende Modulation die Haupt- oder Grund-Tonart nicht schwächen, sondern sie vielmehr beleben und unterstützen, so muß diese vorher — wenigstens durch eine Kadenz — fest begründet und dem Ohre wohl eingeprägt sein.

Vorübergehende Modulationen können recht gut auch in unterbrochenen Kadenzen angewendet werden.

3) Wechselt man eine Tonart mit einer anderen so entschieden, daß das Gehör vollkommen in die neue Tonart umgestimmt, die vorige Tonart dagegen verdrängt oder doch in den Hintergrund gestellt wird; so heißt ein solcher Tonwechsel eine vollkommene oder ganze Ausweichung, eine bleibende Modulation. Man wendet diese in der Regel nur dann an, wenn in der neuen Tonart entweder ganz oder doch eine beträchtliche Zeitlang geblieben werden muß.

Vorübergehende Modulationen können sowohl ohne als auch nur durch einen einzigen Uebergangs-Akkord bewirkt werden; bestimmte und bleibende Modulationen aber fordern Uebergangs-Akkorde und einen vollständigen Tonschluß, eine Kadenz.

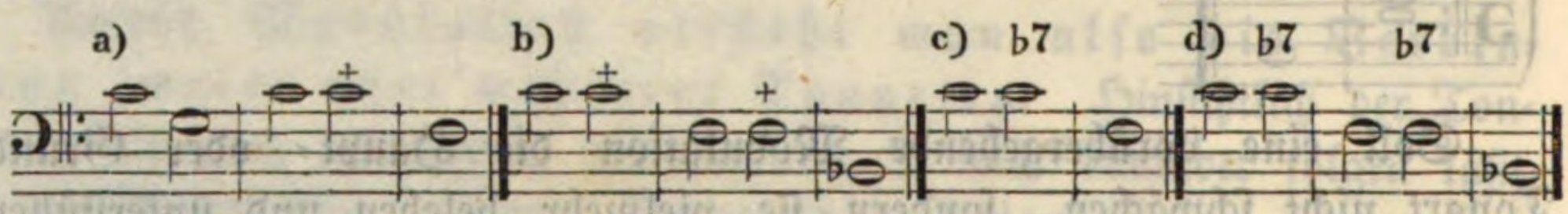
Die Uebergangs-Akkorde sollen das Gehör für die neue Tonart vorbereiten und es sollen deßhalb solche gewählt werden, welche wenigstens theilweise sowohl in der vorhergehenden als auch in der nachfolgenden Tonart liegen, mit beiden entweder diatonisch oder enharmonisch verwandt sind.

4) Der wichtigste dieser Uebergangs-Akkorde ist der Leit- oder Schluß-Akkord, nämlich der Dominanten-Drei- oder Vierklang, wovon oben §. 22 und 23 zu reden begonnen worden ist.

Dieser Akkord ist unter den Uebergangs-Akkorden, wenn deren mehrere gebraucht werden, stets der letzte; er ist es, welcher unmittelbar in die neue Tonart führt, er ist es, nach welchem diese zu er-

tönen beginnt. Will man also eine Tonart verlassen und in eine andere übergehen, so hat man zunächst nach dem Dominanten- d. i. Schluß-Akkorde derjenigen Tonart zu sehen, wohin man gehen will und mittels desselben den Uebergang zu machen. *)

Im Allgemeinen ist es so ziemlich gleichgiltig, ob man sich hiebei des Dominanten-Dreiklanges oder des Dominanten-Vierklanges bedient. Doch entspricht der Dreiklang in dem Falle nicht als Schluß-Akkord, wenn er unmittelbar vorher als Tonica- oder Neben-Akkord dasteht. (Siehe unten Beispiele a und b.) In diesem Falle muß ihm der Vierklang vorgezogen werden. (c, d.)



Wie sich hier zeigt, taugt also der Dreiklang in dem Falle nicht, wenn durch ihn in die Unter-Quinte modulirt werden will. Dagegen reicht er hin zur vorübergehenden Modulation in die Neben-Tonarten und in die Ober-Quinte.

Zu leiterfremden und bleibenden Modulationen aber hat der Dominanten-Septimen-Akkord in der Regel den Vorzug.

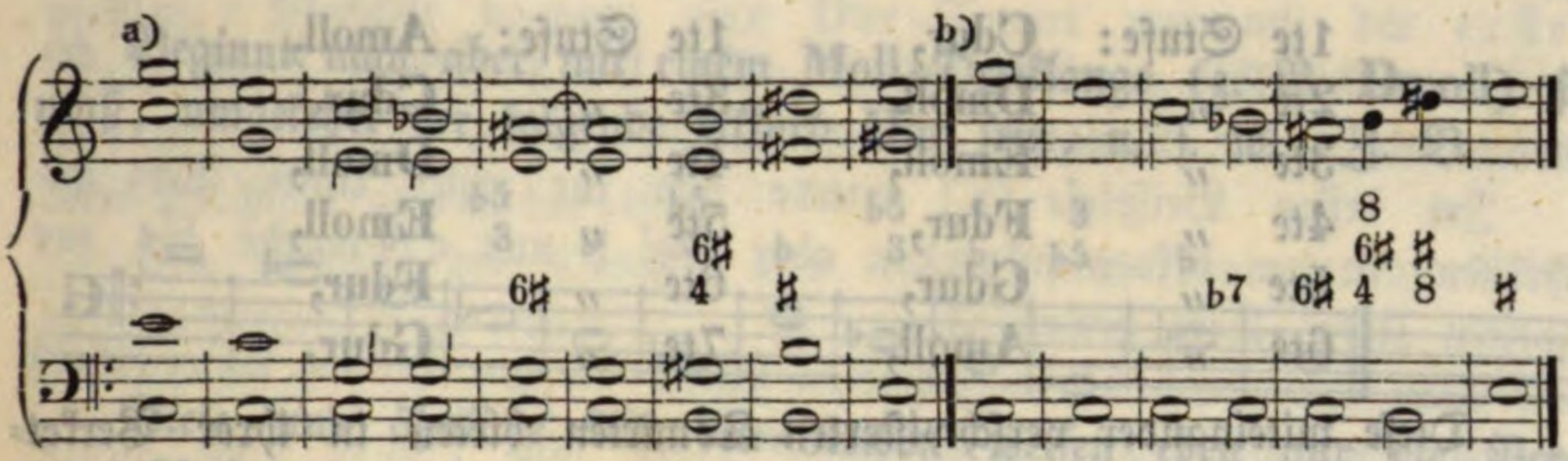
Der Dominanten-Dreiklang wird auch in seiner ersten Versetzung (als kleiner Terz-Sexten-Akkord), selten in seiner zweiten Versetzung als Schluß- und Modulations-Akkord angewendet. Ebenso werden die drei Versetzungen des Dominanten-Vierklanges zu Modulationen gebraucht.

Doch eignen sich die Versetzungen mehr zu leitereigenen und vorübergehenden, die Grundformen mehr zu leiterfremden und bleibenden Modulationen.

5) Wenn irgend eine Tonart einmal klar begründet ist, so läßt sich das Ohr nur dann leicht und wohlthuend in eine entfernte Tonart umstimmen, wenn ihm die Zwischen- und Schluß-Akkorde hiezu die geeignete Zeit gönnen. Es ist darum wichtig, daß diese nicht übereilt, daß sie vielmehr in ihrer Dauer möglichst und je mehr verlängert werden, je entfernter sich die Tonarten sind, die mittels derselben verbunden werden sollen. Man vergleiche dießfalls die folgenden zwei Beispiele miteinander:

---

*) Der Schüler werde also anfänglich angehalten, sich bei jeder Modulation nicht nur über die Tonart, wohin er gelangen will, sondern auch und vorzüglich über den Schluß-Akkord, der ihn dahin bringt, auszusprechen. „Ich will (z. B.) von Cdur nach Gdur; dahin führt mich Ddur.“ So rede er gleichsam zu und mit sich selbst.



Unstreitig ist das Ohr mit dem Uebergange bei a von Cdur nach Edur mehr zufrieden, als bei b, wo der Uebergang vom vierten Takte angefangen als übereilt erscheinen muß.

§. 43.

Von den vorübergehenden Modulationen.

1) Ein jedes regelmäßig gebildete Tonstück geht aus irgend einer bestimmten Tonart. Es beginnt und schließt mit derselben und erinnert in allen seinen Theilen mehr oder weniger an dieselbe. Eine solche Grund- oder Haupt-Tonart ist mit fünf anderen Tonarten umgeben, welche mit ihr in großer Gemeinschaft stehen, gleichsam ihr ganzes Wesen, ihren inneren Gehalt bilden. Solche Neben-Tonarten sind folgende, deren jede eine bestimmte Stufe der Haupt-Tonart einnimmt.

A) Für jede **Dur-Haupt-Tonart:**

1) Auf der ersten Stufe: die Haupt-Tonart: **Dur;**
2) auf der zweiten Stufe: die erste Neben-Tonart: **Moll;**
3) „ „ dritten „ „ zweite „ „ **Moll;**
4) „ „ vierten „ „ dritte „ „ **Dur;**
5) „ „ fünften „ „ vierte „ „ **Dur;**
6) „ „ sechsten „ „ fünfte „ „ **Moll;**

B) Für eine jede **Moll-Haupt-Tonart:**

1) Auf der ersten Stufe: die Haupt-Tonart: **Moll;**
2) „ „ dritten „ „ erste Neben-Tonart: **Dur;**
3) „ „ vierten „ „ zweite „ „ **Moll;**
4) „ „ fünften „ „ dritte „ „ **Moll;**
5) „ „ sechsten „ „ vierte „ „ **Dur;**
6) „ „ siebenten „ „ fünfte „ „ **Dur.**

Auf der siebenten Stufe der **Dur**-Tonarten und auf der zweiten Stufe der **Moll**-Tonarten können keine Neben-Tonarten Statt finden, weil auf diesen Stufen der verminderte Dreiklang liegt.

Diesem nach sind also z. B. **Cdur** und **Amoll** von folgenden Neben-Tonarten umgeben:

1te	Stufe:	Cdur,	1te	Stufe:	Amoll,
2te	"	Dmoll,	3te	"	Cdur,
3te	"	Emoll,	4te	"	Dmoll,
4te	"	Fdur,	5te	"	Emoll,
5te	"	Gdur,	6te	"	Fdur,
6te	"	Amoll,	7te	"	Gdur.

Diese miteinander verschwisterten Tonarten bieten in ihrer Verkettung eine große Mannigfaltigkeit dar, ohne sich von der Grund-Tonart zu entfernen. Man geht von dieser aus, modulirt in eine Neben-Tonart und wieder zurück; man wechselt nach Bedarf wieder mit einer anderen Neben-Tonart u. s. w., bis das Tonstück seinen Zweck erfüllt und mit der Haupt-Tonart geschlossen hat.

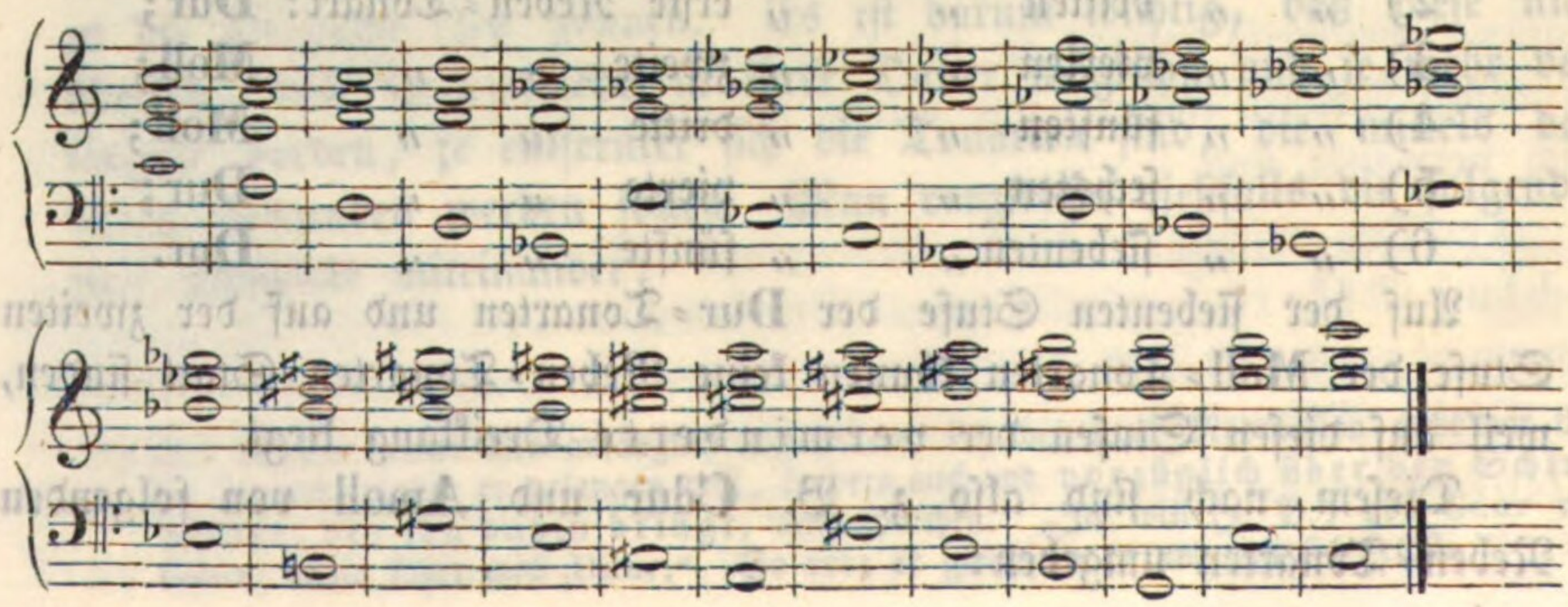
2) Die Verkettung einer Haupt-Tonart mit ihren Neben-Tonarten zu einem wohlgeordneten Ganzen geschieht durch vorübergehende Modulationen. Hiedurch werden entweder Neben-Tonarten nur so im Vorbeigehen berührt, oder es wird in denselben eine kurze Zeit verweilt, um musikalische Gedanken zu wiederholen oder weiter zu führen und sie der Haupt-Tonart wieder zurückzugeben.

3) Man kann mit einer Haupt-Tonart die Neben-Tonarten auf eine zweifache Weise verbinden, entweder ohne Uebergangs- oder Schluß-Akkorde oder mittels derselben.

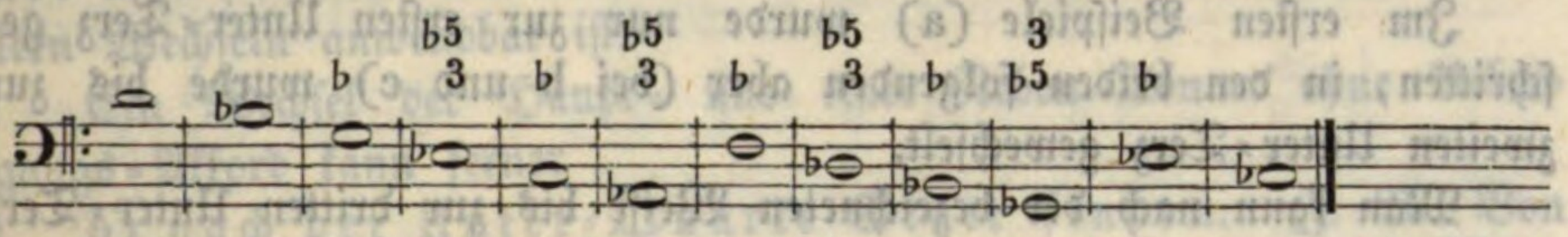
Geschieht der Wechsel ohne Schluß-Akkord, so modulirt man eben nicht; man wechselt nur die Tonart. Ein solcher Wechsel kann sowohl ab- als auch aufwärts Statt finden.

A) Er kann abwärts Statt finden:

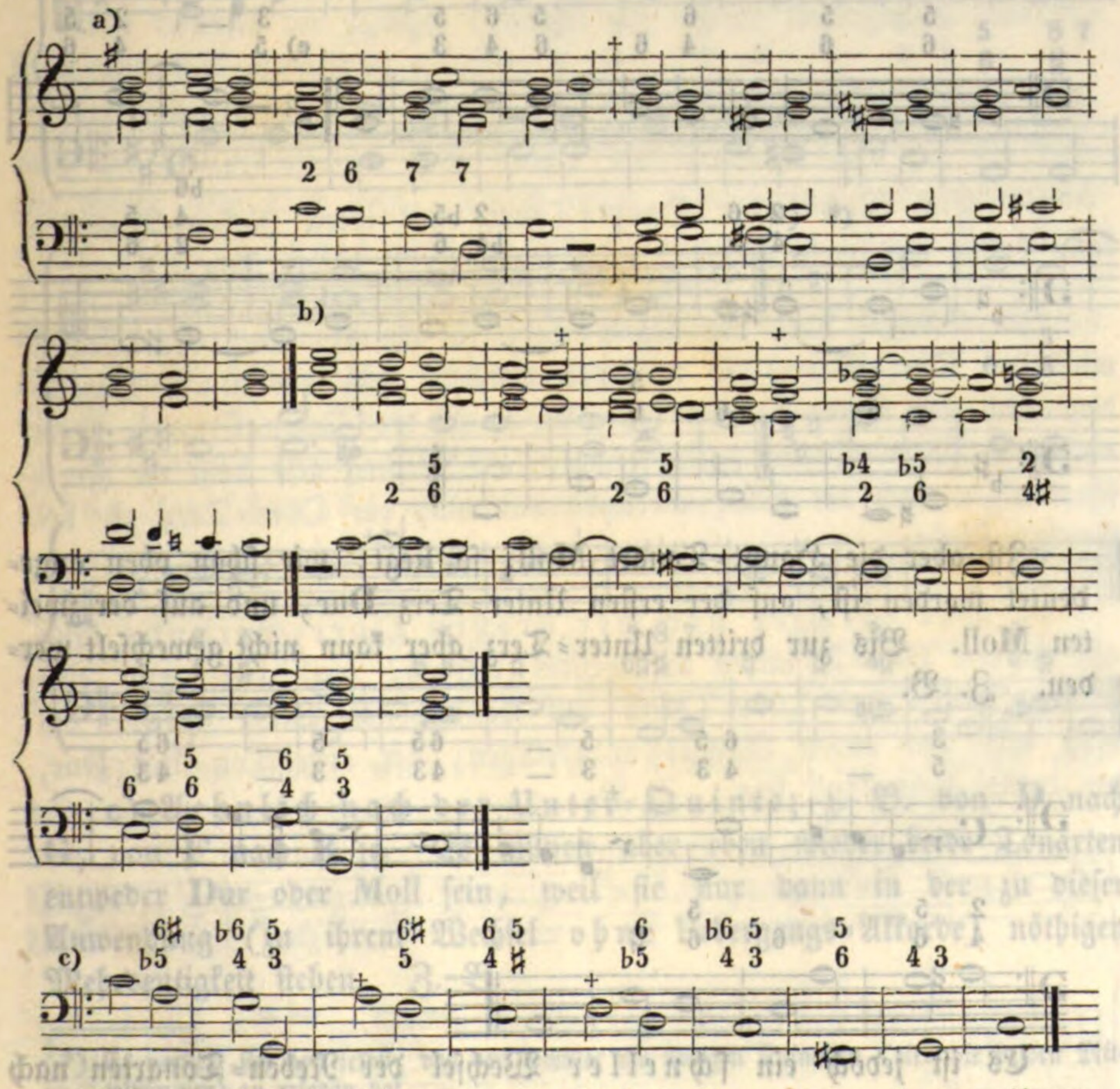
a) Nach der Unter-Terz. Da aber ein **Dur**-Dreiklang mit der kleinen, ein **Moll**-Dreiklang mit der großen Unter-Terz in der hiezu nöthigen Verwandtschaft steht, so muß nach dem **Dur**-Dreiklange ein **Moll**-Dreiklang, nach diesem ein **Dur**-Dreiklang folgen. Zufolge dieser Verwandtschaft läßt sich folgende Akkorden-Reihe bilden.



Beginnt man aber mit einem Moll-Dreiklange (z. B. Dmoll) so muß, umgekehrt der folgende Akkord Dur sein, u. s. w. Z. B.



Diese und ähnliche Akkorden-Reihen weisen eben nur die Verwandtschaft nach, in welcher die einzelnen Akkorde zu und gegen einander nach den Unter-Terzen stehen, und nach welcher sie ohne Verbindungs-Akkorde aufeinander folgen können. Will man in der Musik hievon einen wirklichen Gebrauch machen, so muß man in jeder dieser Unter-Terzen, so weit sie für eine und dieselbe Haupt-Tonart reichen als in Neben-Tonarten einige Zeit verweilen und in jeder einen musikalischen Gedanken wiederholen oder doch einen sogenannten Halbschluß anwenden:

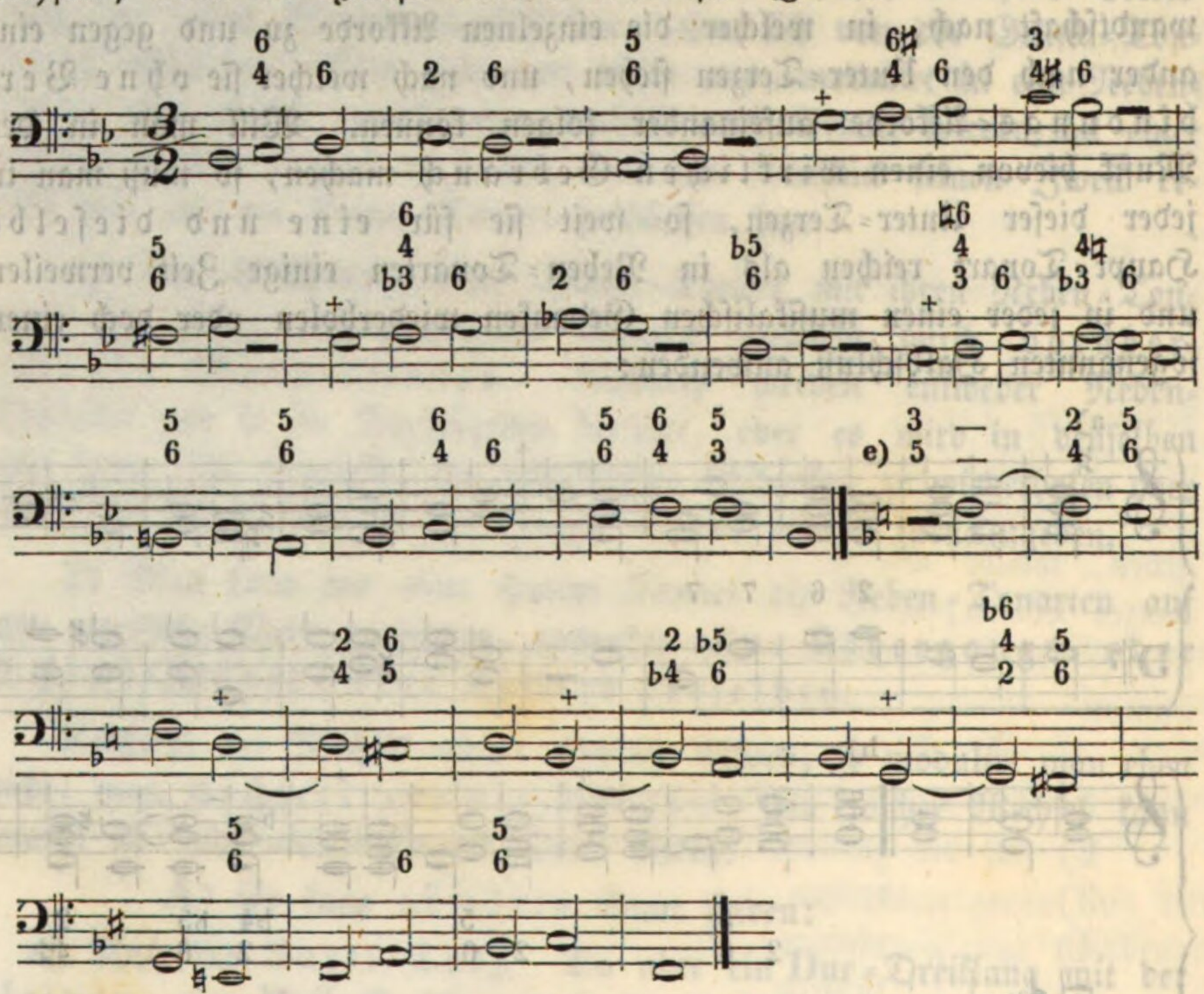


Bei den Kreuzen (+) sind die Neben-Tonarten nach den Unter-

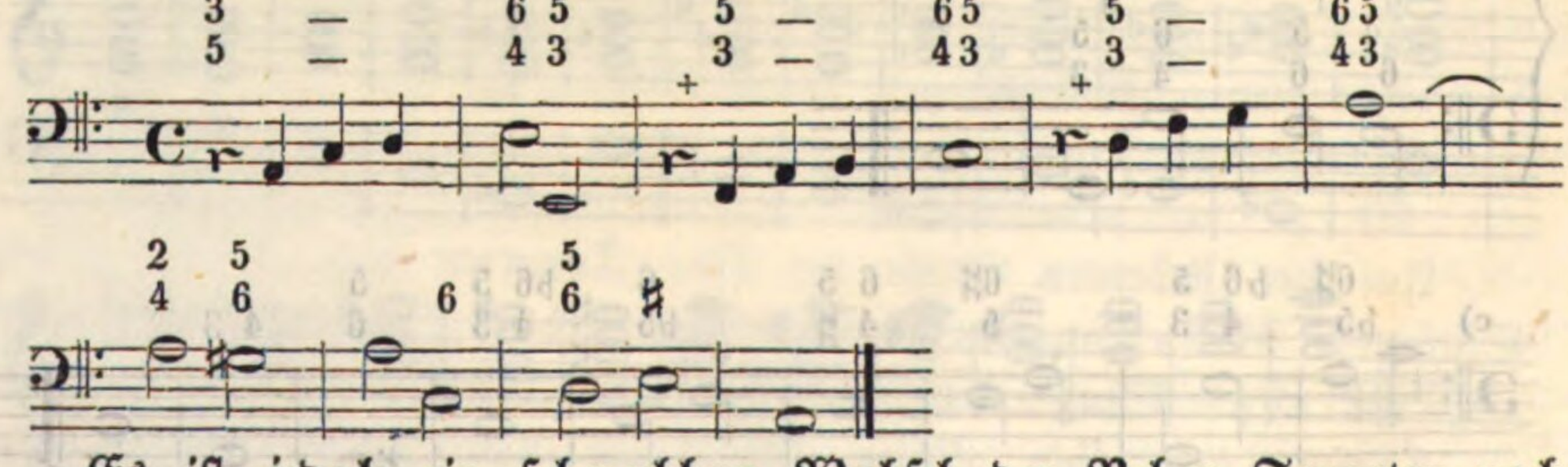
Terzen unmittelbar ergriffen worden. In den Beispielen b und c erhielten die Neben-Tonarten nur einen Halbschluß.

Im ersten Beispiele (a) wurde nur zur ersten Unter-Terz geschritten, in den beiden folgenden aber (bei b und c) wurde bis zur zweiten Unter-Terz gewechselt.

Man kann nach der bezeichneten Weise bis zur dritten Unter-Terz wechseln, wenn die Haupt-Tonart **Dur** ist. Z. B.



Ist aber die Haupt-Tonart **Moll**, so liegt, wie schon oben angedeutet worden ist, auf der ersten Unter-Terz **Dur**, und auf der zweiten **Moll**. Bis zur dritten Unter-Terz aber kann nicht gewechselt werden. Z. B.



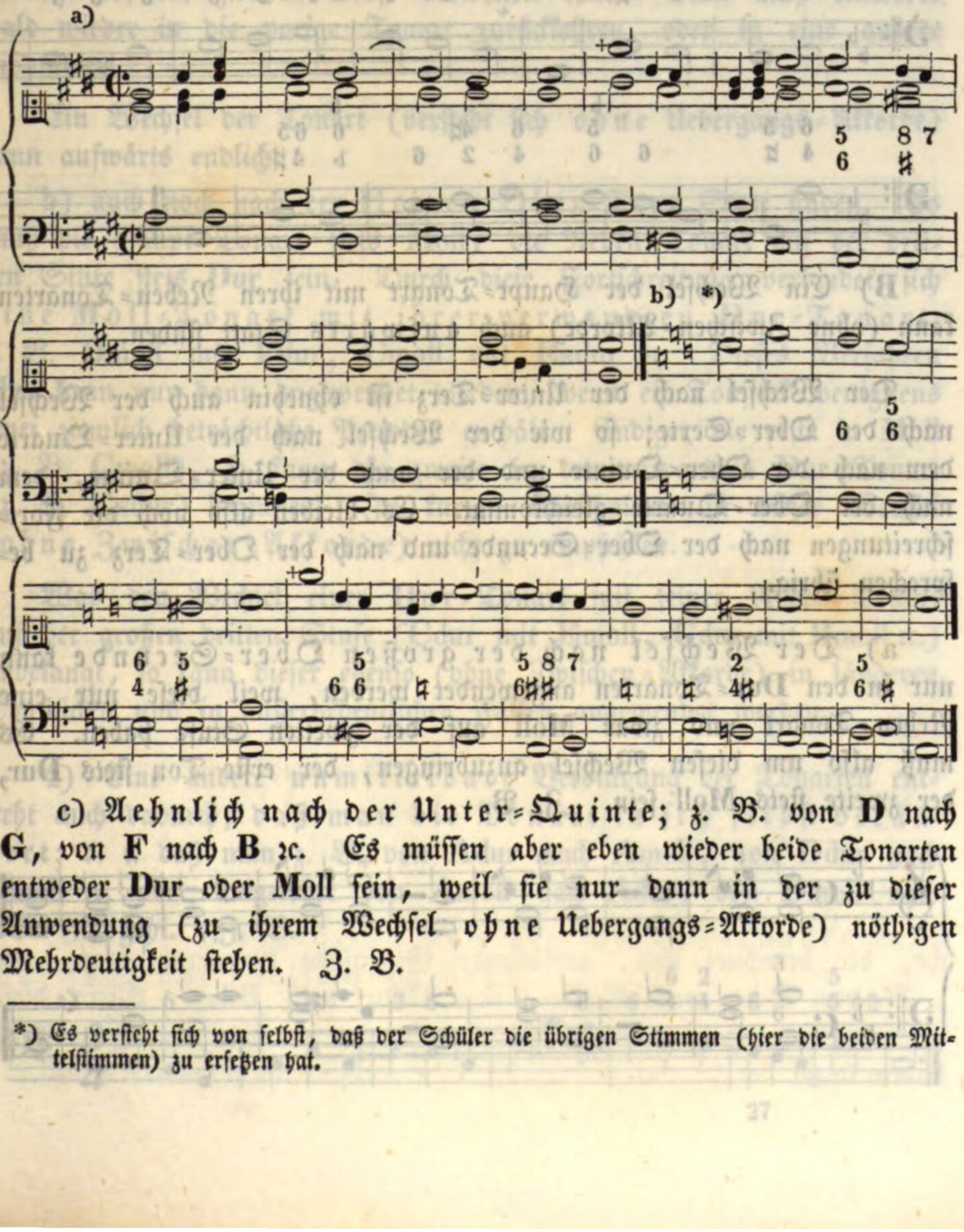
Es ist jedoch ein schneller Wechsel der Neben-Tonarten nach zwei oder gar drei Unter-Terzen wie bei d und e nicht sehr zu em-

pfehlen. Wechselt dagegen eine **Dur**=Tonart nur mit der *ersten* Unter=Terz, so ist *dieß eine Verbindung der* **Dur**=*Tonart mit seiner verwandten* **Moll**=*Tonart*, die auch im schnellern Wechseln anwendbar ist.

Ein Wechsel der Haupt= und einer Neben=Tonart ohne Uebergangs=Akkord kann ferner

b) *nach der Unter=Quarte Statt finden.* Z. B. Von **C**dur nach **G**dur, von **B**dur nach **F**dur. Da aber die Haupt=Akkorde der beiden Tonarten nur in so ferne in der hiezu nöthigen Mehrdeutigkeit stehen, als beide Akkorde entweder **Dur** oder **Moll** sind, so kann keine **Dur**=Tonart mit der **Moll**=Tonart, diese nicht mit jener nach der Unter=Quarte *ohne Zwischen=Akkorde* wechseln. Man sehe die folgenden Beispiele.

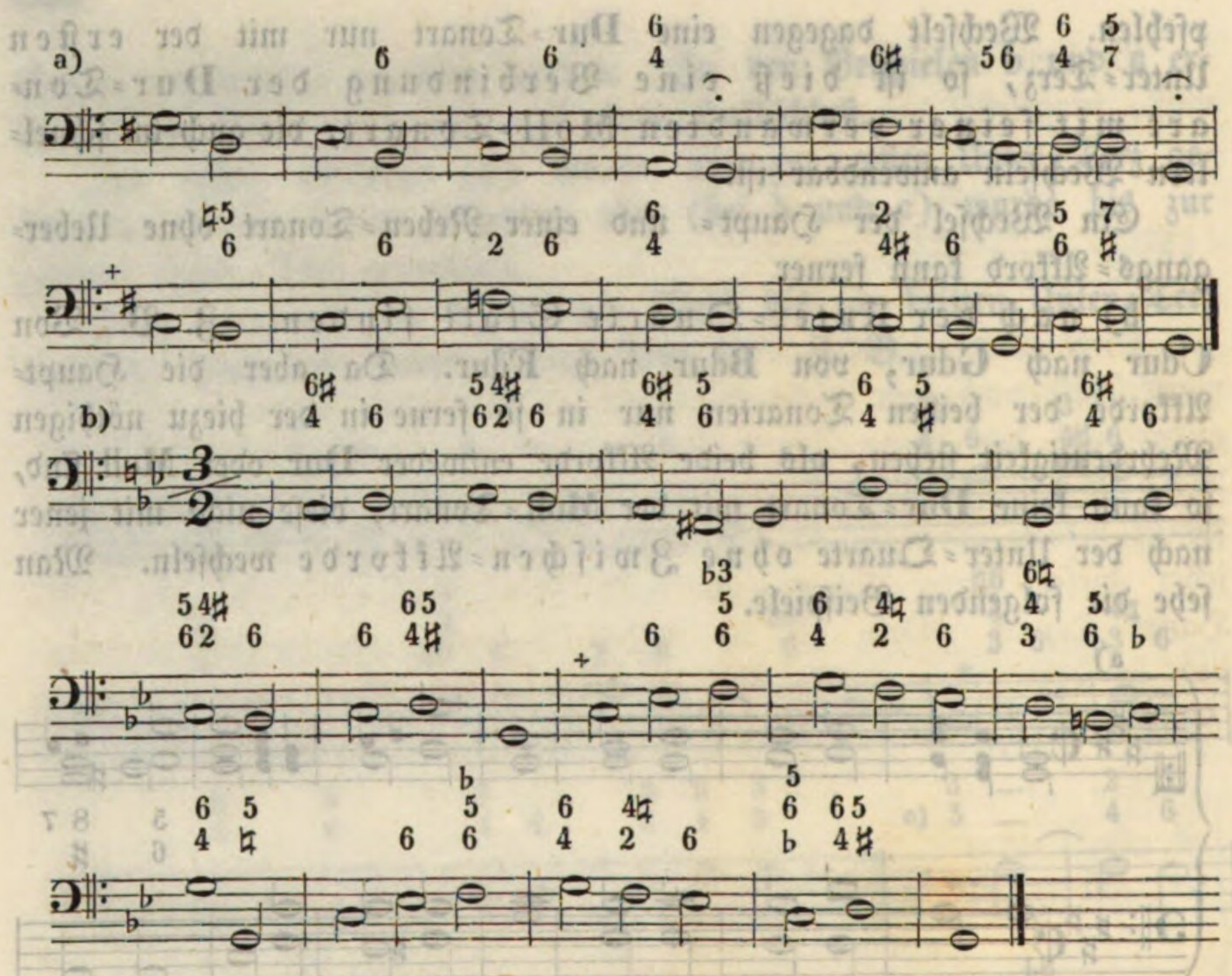
a)



c) *Aehnlich nach der Unter=Quinte*; z. B. von **D** nach **G**, von **F** nach **B** ꝛc. Es müssen aber eben wieder beide Tonarten entweder **Dur** oder **Moll** sein, weil sie nur dann in der zu dieser Anwendung (zu ihrem Wechsel *ohne* Uebergangs=Akkorde) nöthigen Mehrdeutigkeit stehen. Z. B.

---

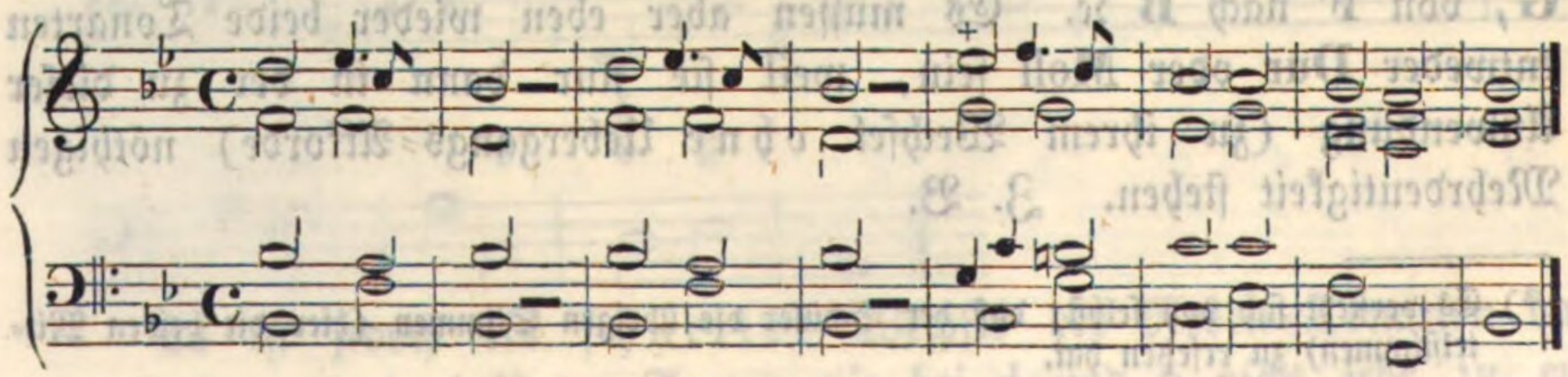
*) Es versteht sich von selbst, daß der Schüler die übrigen Stimmen (hier die beiden Mittelstimmen) zu ersetzen hat.

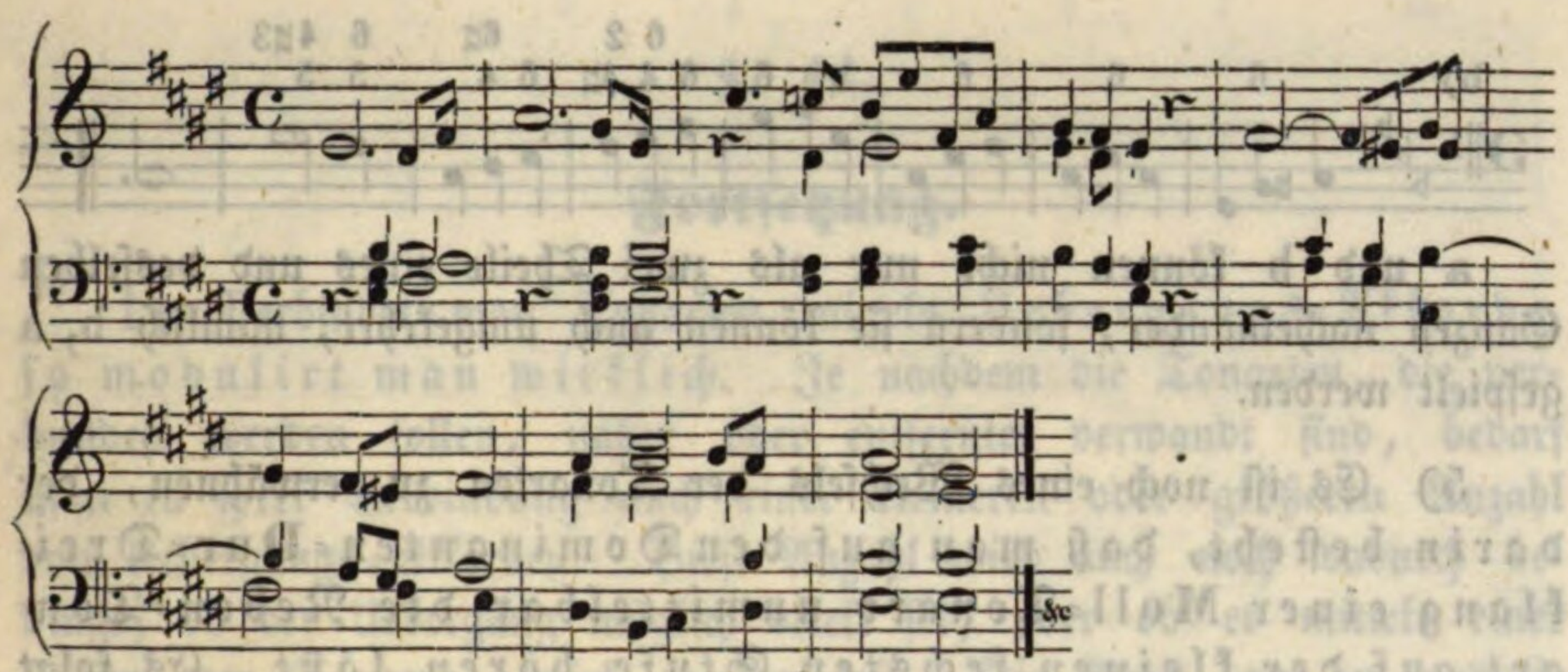


B) Ein Wechsel der Haupt=Tonart mit ihren Neben=Tonarten kann (ohne Zwischen=Akkorde) auch aufwärts Statt finden.

Der Wechsel nach der Unter=Terz ist ohnehin auch der Wechsel nach der Ober=Sexte; so wie der Wechsel nach der Unter=Quarte dem nach der Ober=Quinte und der nach der Unter=Quinte, dem nach der Ober=Quarte gleichkommt. Es bleiben also noch die Fortschreitungen nach der Ober=Secunde und nach der Ober=Terz zu besprechen übrig.

a) Der Wechsel nach der großen Ober=Secunde kann nur in den **Dur**=Tonarten angewendet werden, weil diese nur eine Neben=Tonart und zwar **Moll** auf der zweiten Stufe haben. Es muß also um diesen Wechsel anzubringen, der erste Ton stets **Dur**, der zweite stets **Moll** sein. Z. B.





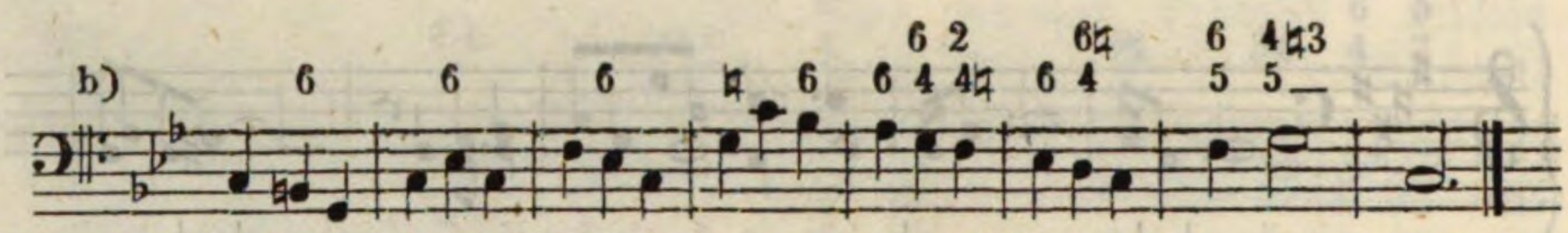
Diese beiden Beispiele zeigen, daß man nicht lange in der Moll-Tonart auf der zweiten Stufe verweilen kann. Man muß entweder bald wieder in die vorige Tonart zurückkehren, oder in eine andere moduliren.

Ein Wechsel der Tonart (versteht sich ohne Uebergangs-Akkorde) kann aufwärts endlich

b) auch noch nach der kleinen Ober-Terz Statt finden. Es muß die Haupt-Tonart stets **Moll**, die Neben-Tonart auf der dritten Stufe stets **Dur** sein. Durch diese Fortschreitung verbindet sich eine **Moll**-Tonart mit ihrer verwandten **Dur**-Tonart; z. B. **D**moll mit **F**dur, **C**moll mit **E**sdur ꝛc. Dieses Verfahren aber kann nur dann angewendet werden, wenn ein Tonstück wenigstens zwei ziemlich beträchtliche Perioden enthält. Endiget die erste in **Moll** (z. B. **C**moll), so kann die zweite in der verwandten **Dur**-Tonart (z. B. **E**sdur) beginnen. In kurzen Einschnitten ist dieser Wechsel (ohne Zwischen-Akkorde) nicht zu empfehlen.

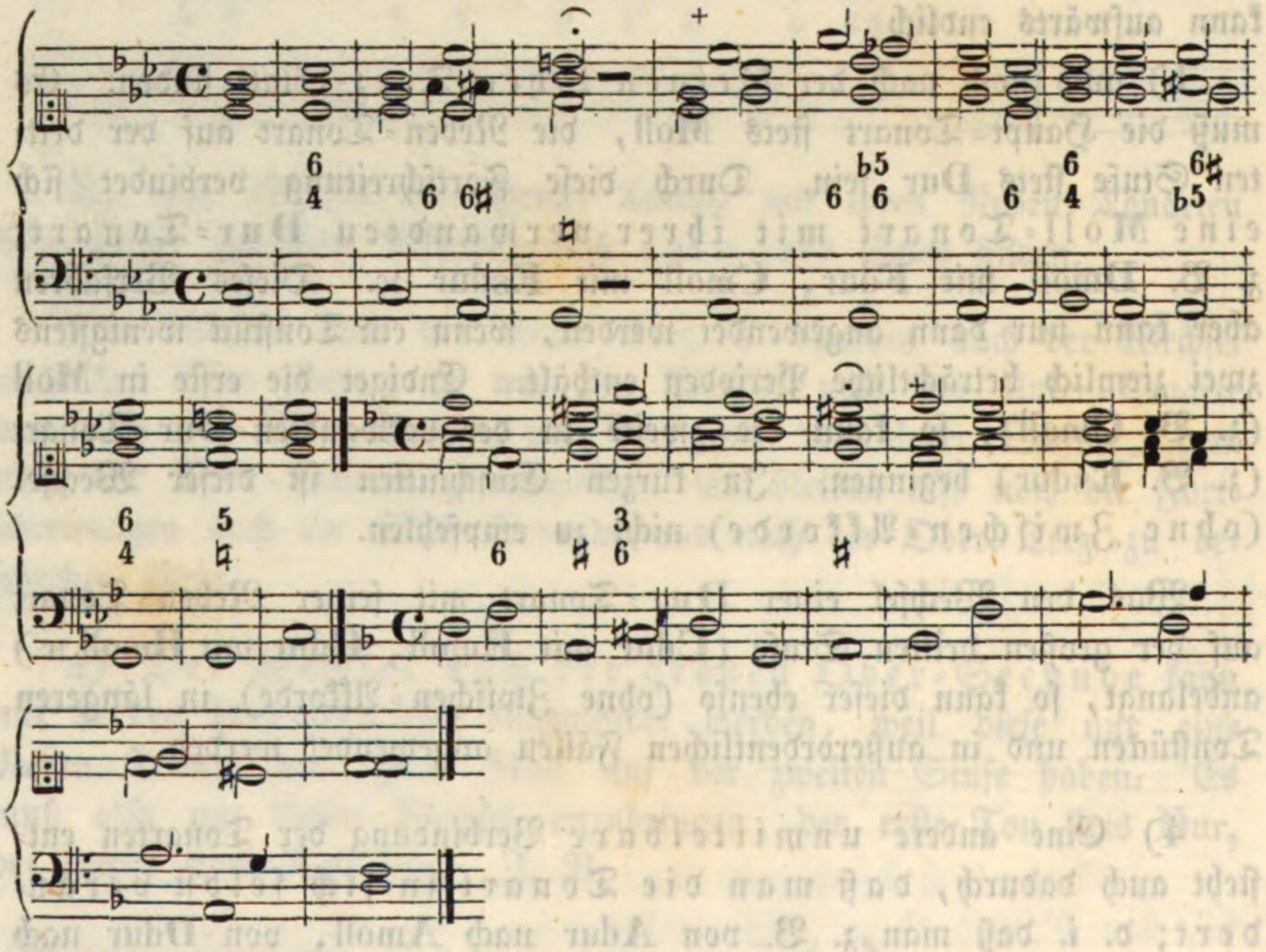
Was den Wechsel einer **Dur**-Tonart mit seiner Neben-Tonart auf der großen dritten Stufe (**C**dur mit **E**moll, **G**dur mit **H**moll ꝛc.) anbelangt, so kann dieser ebenso (ohne Zwischen-Akkorde) in längeren Tonstücken und in außerordentlichen Fällen angewendet werden.

4) Eine andere unmittelbare Verbindung der Tonarten entsteht auch dadurch, daß man die Tonart in sich selbst verändert; d. i. daß man z. B. von **A**dur nach **A**moll, von **D**dur nach **D**moll ꝛc. oder umgekehrt von **A**moll nach **A**dur, von **D**moll nach **D**dur ꝛc. geht. Z. B.



a und b können nicht nur als zwei Theile eines und desselben Ganzen nacheinander, sondern sie können auch umgekehrt, nämlich b, a gespielt werden.

5) Es ist noch eines Wechsels der Tonarten zu erwähnen, der darin besteht, daß man auf den Dominanten-Dur-Dreiklang einer Moll-Tonart unmittelbar die Neben-Tonart auf der kleinen sechsten Stufe hören läßt. Es folgt hier anscheinend einem Dur-Dreiklange die Neben-Tonart seiner kleinen Ober-Secunde; z. B. **Gdur**, **Asdur**, **Cdur**, **Desdur** ꝛc. Aber, wie gesagt, der erste Akkord ist nicht Tonica- sondern Dominanten-Akkord einer **Moll**-Tonart und die Fortschreitung geht mithin von der fünften zur kleinen sechsten Stufe. Z. B.



6) Es gibt noch andere Wechselfälle der Tonarten, besonders solche, die berechnet sind, auffallende Gegensätze hervorzubringen, wie z. B. von **Ddur** nach **Esdur**, von **Ddur** nach **Bdur**. Allein diese Wechselfälle verlangen eine solche Erörterung, die hier noch nicht Platz finden kann.

§. 44.

Fortsetzung.

1) Verbindet man Tonarten mittels Uebergangs-Akkorde, so moduliert man wirklich. Je nachdem die Tonarten, die verbunden werden sollen, näher oder entfernter verwandt sind, bedarf man zu ihrer Verbindung auch einer kleineren oder größeren Anzahl von Uebergangs-Akkorden. Diese Anzahl wird auch noch dadurch bedingt, ob der Uebergang möglich direkt sei, oder ob er mittels einer Figur oder Sequenz bewirkt werden soll. Die Kunst, gut zu moduliren besteht in der Wahl der Uebergangs- und Verbindungs-Akkorde. Der letzte derselben ist der Schluß-Akkord und bedarf man zum Uebergange nur eines einzigen Akkordes, so ist es eben nur dieser.

Die vorübergehende Modulation kann insbesondere von folgenden zwei Fällen bedingt sein:

Es ist entweder die Neben-Tonart, wohin gegangen werden soll, bestimmt, oder es ist dieselbe nicht bestimmt. Im ersten Falle hat der Spieler seine Aufmerksamkeit zunächst auf den Schluß-Akkord der zu ergreifenden Neben-Tonart zu richten und zu sehen, ob und wie er den Akkord, den er eben unter der Hand hat, annäherungsweise benützen kann. Geht die Bewegung von einer Haupt-Tonart in eine der leitereigenen Neben-Tonarten, was bei vorübergehenden *) Modulationen geschehen soll, so kann in den meisten Fällen sogleich nach jedem Tonica- oder Stufen-Akkorde der Dominanten- oder Schluß-Akkord für die nächste Nebenstufe angespielt werden.

Im zweiten Falle, wenn nämlich die Neben-Tonart, wohin geschritten werden soll, nicht bestimmt ist, so kann der Spieler sich der harmonischen Mehrdeutigkeit derjenigen Akkorde überlassen, die eben unter seinen Händen liegen.

2) Man kann von einer Haupt-Tonart in eine jede ihrer Neben-Tonarten vorübergehend moduliren. Es gibt sohin ein stufen- oder secundenweises Auf- und Abwärtsschreiten, eben so ein Fortschreiten nach den Ober- und Unter-Terzen, nach der Ober-Quarte (oder Unter-Quinte) und nach der Ober-Quinte (oder Unter-Quarte).

A. Die Modulation nach den Ober-Secunden kann auf folgende Weise geschehen:

---

*) Von diesen nur ist hier die Rede.

a) 1 2 3 4 5

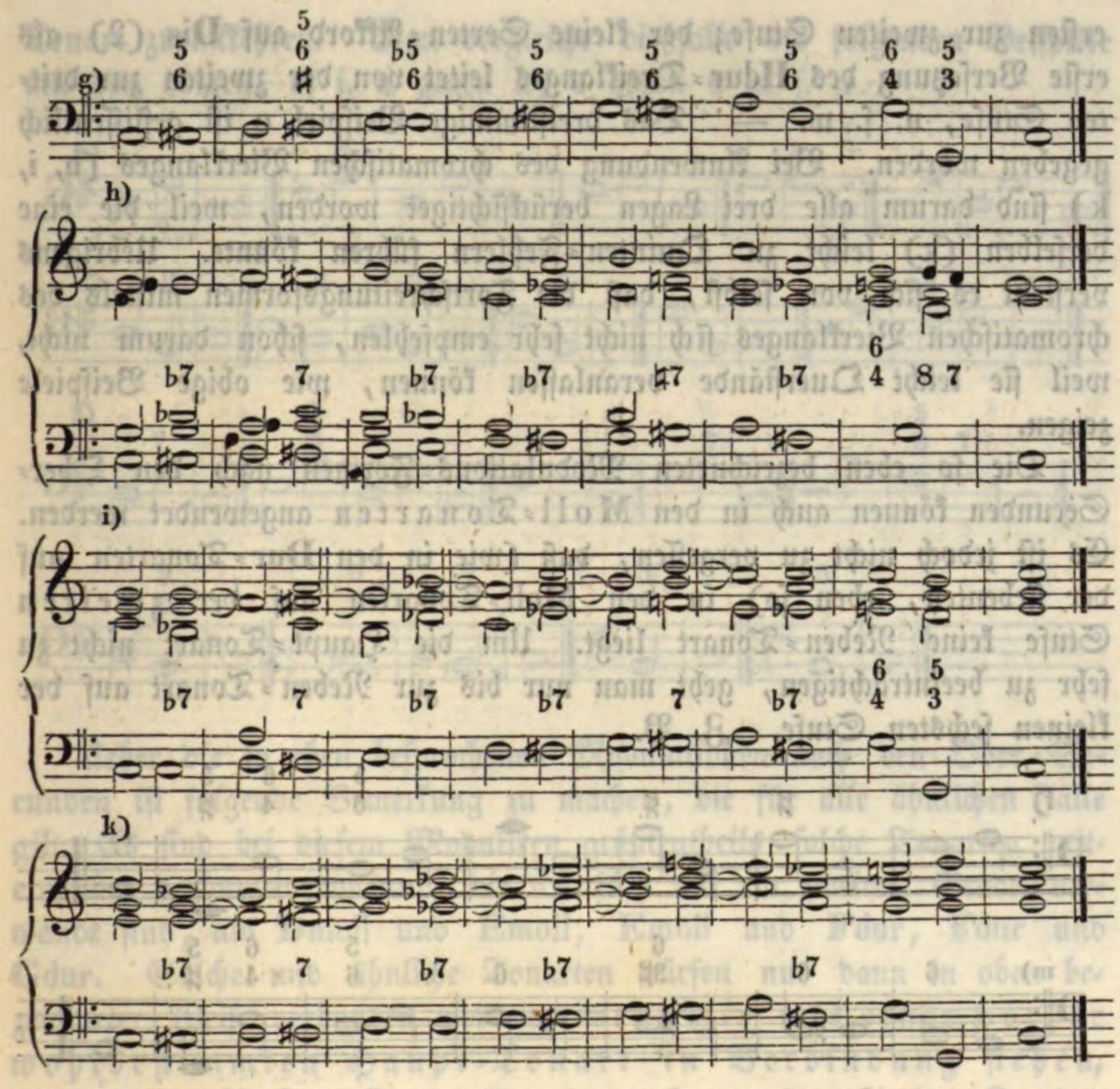
b)

c) 1 2 3 4 5

d)

e)

f)

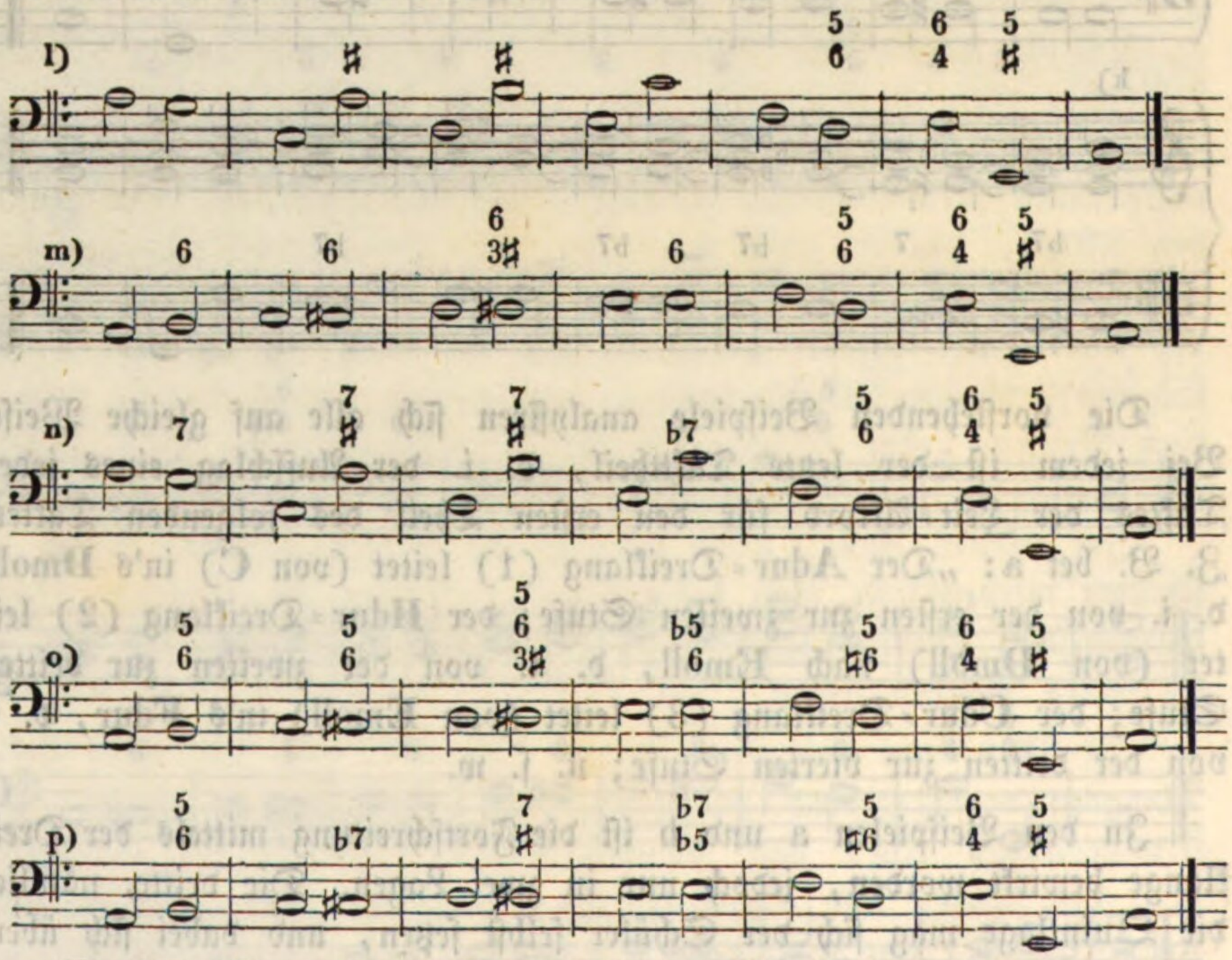


Die vorstehenden Beispiele analysiren sich alle auf gleiche Weise. Bei jedem ist der letzte Takttheil, d. i. der Aufschlag eines jeden Taktes der Leit-Akkord für den ersten Theil des folgenden Taktes. Z. B. bei a: „Der **A**dur-Dreiklang (1) leitet (von **C**) in's **D**moll, d. i. von der ersten zur zweiten Stufe; der **H**dur-Dreiklang (2) leitet (von **D**moll) nach **E**moll, d. i. von der zweiten zur dritten Stufe; der **C**dur-Dreiklang (3) leitet (von **E**moll) in's **F**dur, d. i. von der dritten zur vierten Stufe; u. s. w.

In den Beispielen a und b ist die Fortschreitung mittels der Dreiklänge bewirkt worden, jedoch nur in zwei Lagen. Die dritte, nämlich die Quintlage mag sich der Schüler selbst setzen, und dabei sich überzeugen, daß nicht jede Lage gleich gut ist. In den Beispielen c, d und e werden die Modulationen mittels des kleinen Sextes-Akkordes als der ersten Versetzung des Dominanten-Dreiklanges gebildet. Die Analyse kann lauten: „Der kleine Terz-Sexten-Akkord **Cis** (1) als erste Versetzung des Dominanten-Dreiklanges auf **A** leitet von der

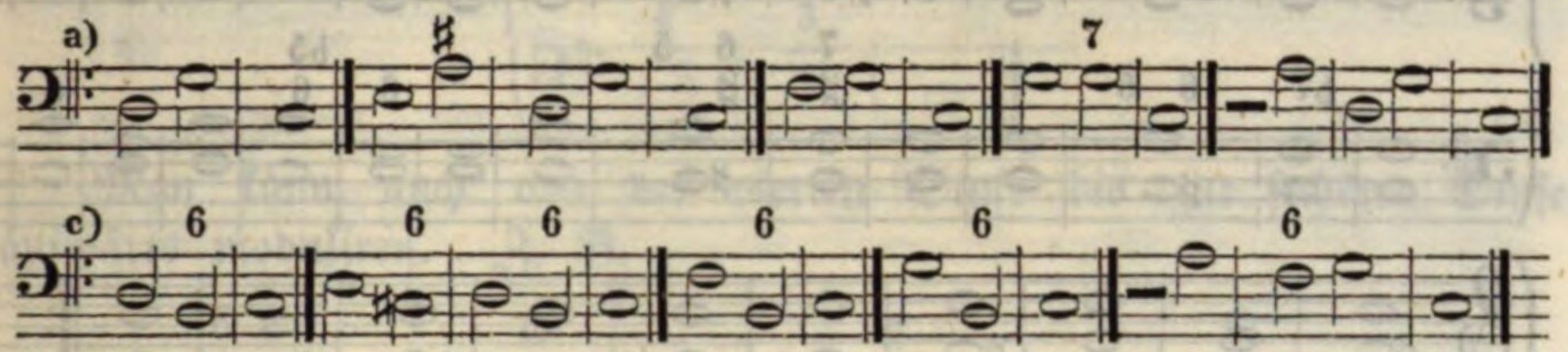
ersten zur zweiten Stufe; der kleine Sexten-Akkord auf **Dis** (2) als erste Versetzung des **Hdur**-Dreiklanges leitet von der zweiten zur dritten Stufe, u. s. w. — Das dreistimmige Beispiel e ist geflissentlich gegeben worden. Bei Anwendung des chromatischen Vierklanges (h, i, k) sind darum alle drei Lagen berücksichtiget worden, weil die eine derselben (k) leicht zu Quinten-Fehlern führen könnte. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß die Fortschreitungsformen mittels des chromatischen Vierklanges sich nicht sehr empfehlen, schon darum nicht, weil sie leicht Querstände veranlassen können, wie obige Beispiele zeigen.

Die so eben bezeichneten Modulations-Formen nach den Ober-Secunden können auch in den **Moll-Tonarten** angewendet werden. Es ist jedoch nicht zu vergessen, daß (wie in den **Dur**-Tonarten auf der siebenten, eben so) in den **Moll**-Tonarten auf der **zweiten** Stufe keine Neben-Tonart liegt. Um die Haupt-Tonart nicht zu sehr zu beeinträchtigen, geht man nur bis zur Neben-Tonart auf der kleinen sechsten Stufe. Z. B.



Es ist nicht nothwendig, daß man alle Neben-Tonarten stufenweise aufwärts durchgehe, um wieder zur Haupt-Tonart zurückzukehren. Man kann von jeder Neben-Tonart, d. i. von jeder Stufe aus (also von der zweiten zur ersten, von der dritten zur ersten, von der vierten zur ersten ꝛc.) entweder mittelbar oder unmittelbar zur Haupt-

Tonart zurückkehren. Man vergleiche dießfalls die folgenden Beispiele mit den obigen, d. i. a gegen a, c gegen c u. s. w.

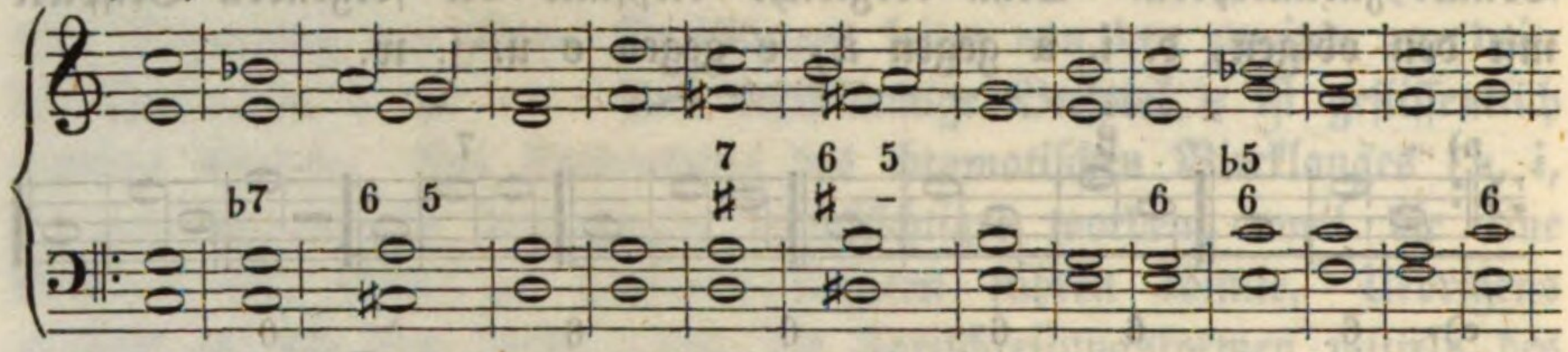


Ueber die so eben besprochenen Modulationen nach den Ober-Secunden ist folgende Bemerkung zu machen, die für alle ähnlichen Fälle gilt: Es sind bei diesem Moduliren größtentheils solche Tonarten miteinander verbunden worden, die an sich nur im zweiten Grade verwandt sind, als **D**moll und **E**moll, **E**moll und **F**dur, **F**dur und **G**dur. Solche und ähnliche Tonarten dürfen nur dann in oben bezeichneter Weise verbunden werden, wenn sie mit einer vorher wohlbestimmten Haupt-Tonart in Verbindung stehen, wenn sie Neben-Tonarten der letzteren sind. In den obigen Beispielen sind **C**dur nnd **A**moll die Grund-Tonarten. Würde aber z. B. **D**moll die Haupt-Tonart sein, so könnte man von dieser nicht unmittelbar in der oben bezeichneten Weise nach **E**moll gehen, wäre **E**moll die Haupt-Tonart, so könnte man von da eben so wenig, wie oben geschehen, nach **F**dur gehen u. s. w.

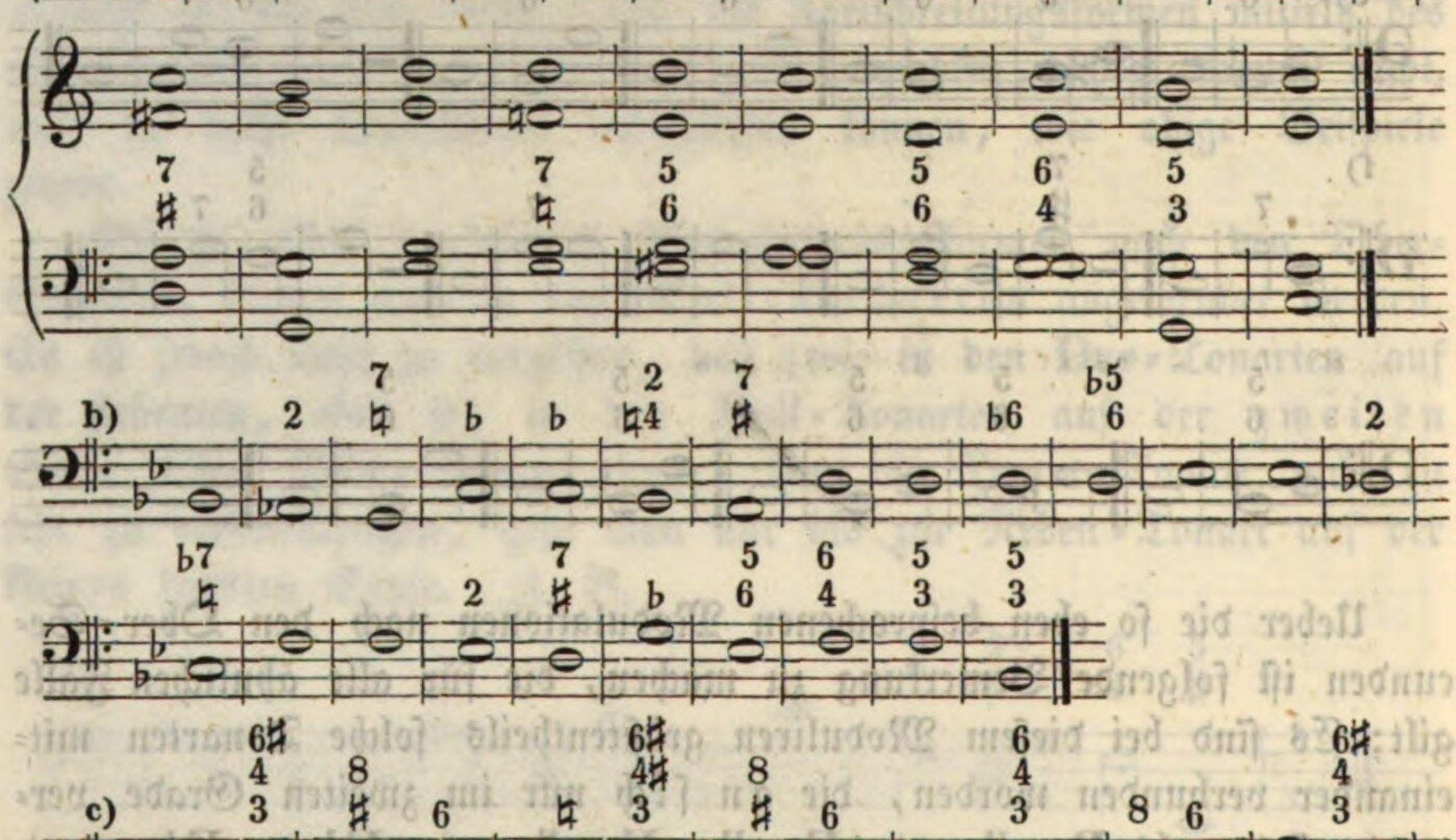
Uebrigens sollen die obigen Fortschreitungen nur als Beispiele dienen, wie man durch den Gebrauch eines einzigen Akkordes von Stufe zu Stufe gelangen kann. Zum praktischen Gebrauche eignen sie sich nur ausnahms- und beziehungsweise.

Fließender und anwendbarer sind die Fortschreitungen an die Neben-Tonarten, wenn sie durch mehrere Akkorde bewirkt werden. Hiezu benützt man u. a. auch solche, deren Auflösung verzögert oder ganz übergangen worden ist. Z. B.

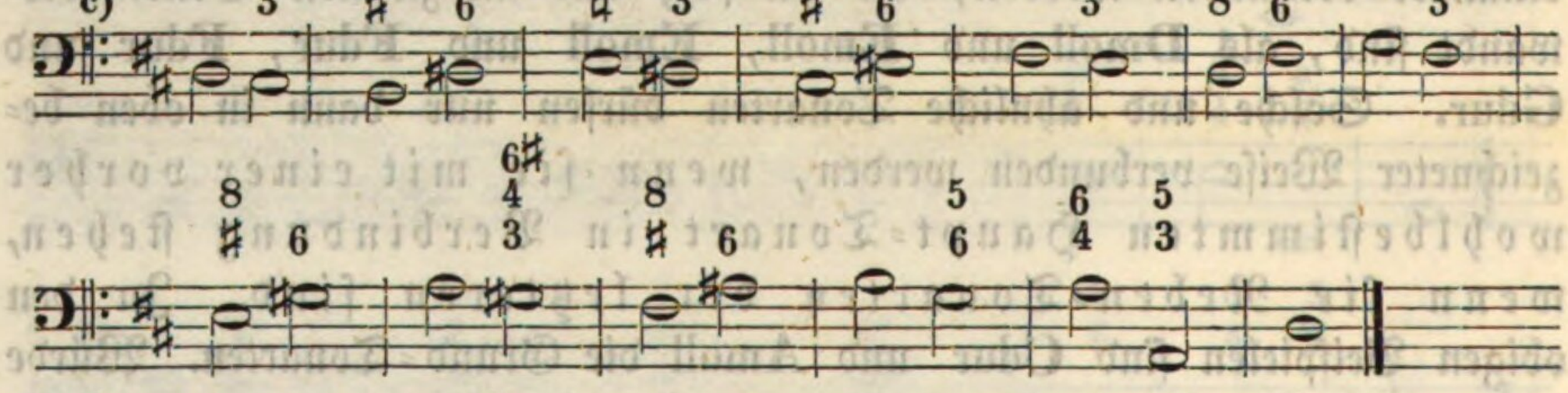
a) *)



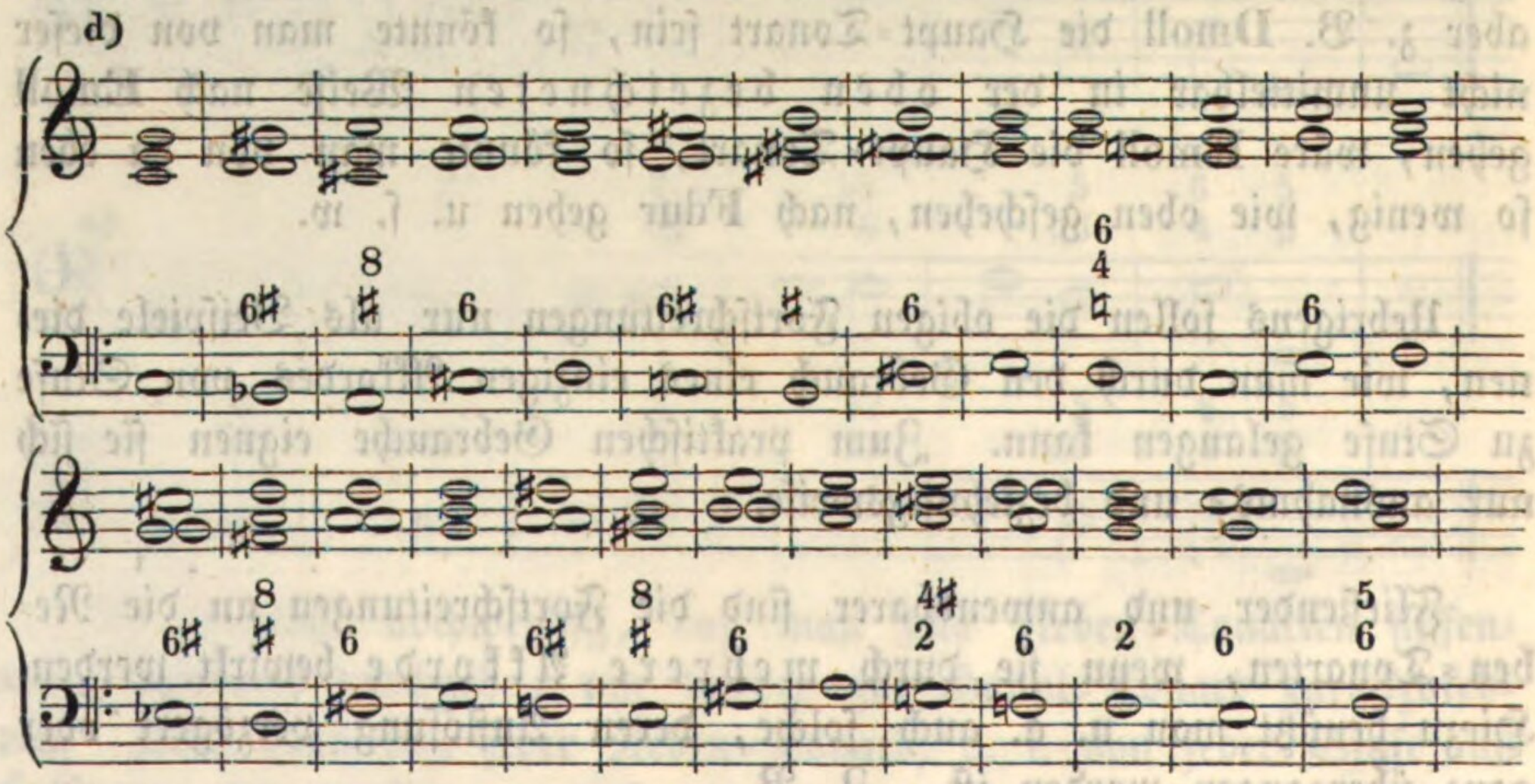
b)



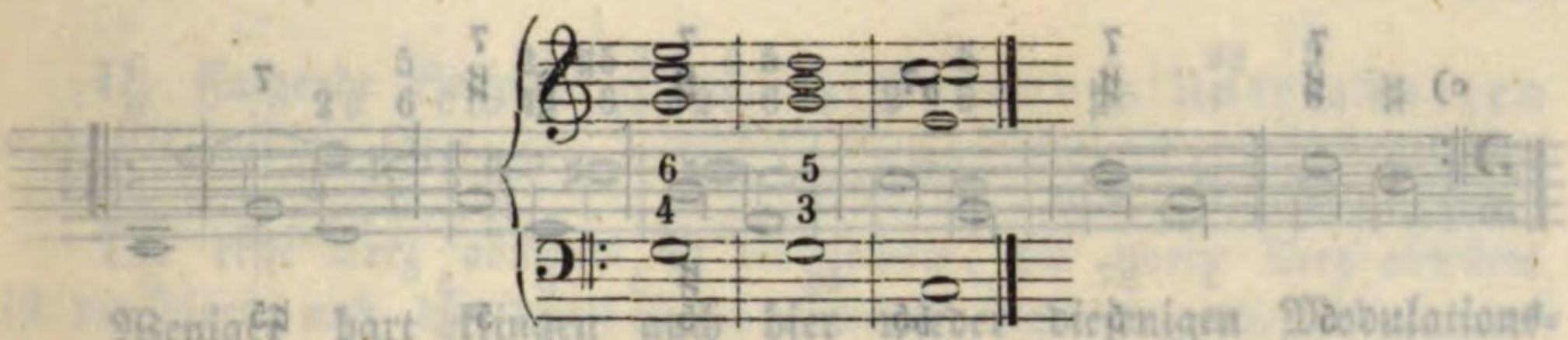
c)



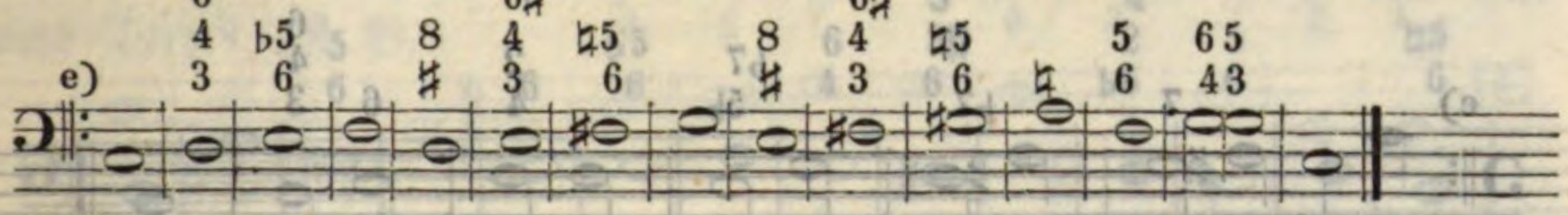
d)



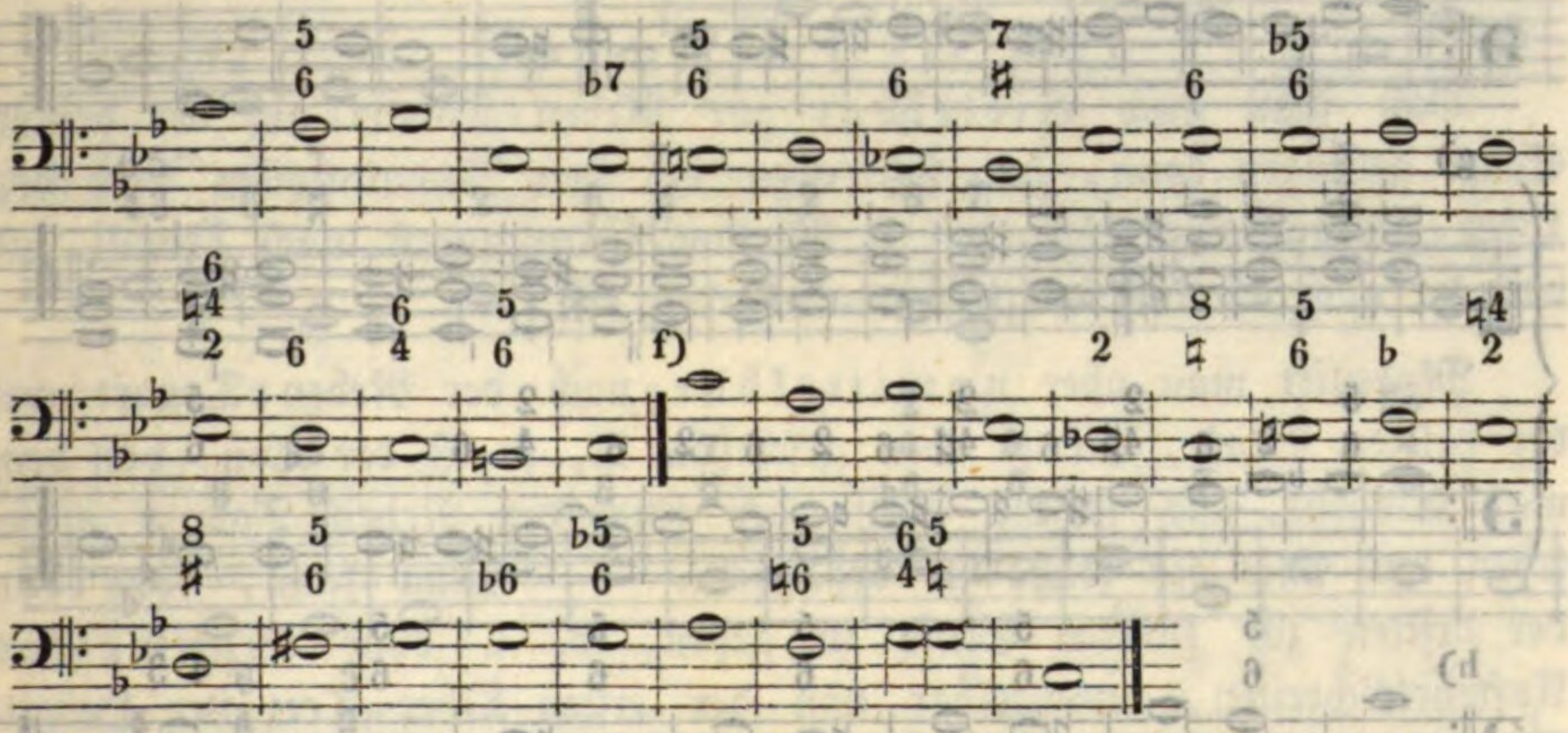
*) Die Neben-Tonarten müssen auch hier wieder mit der Haupt-Tonart im Zusammenhange betrachtet werden.



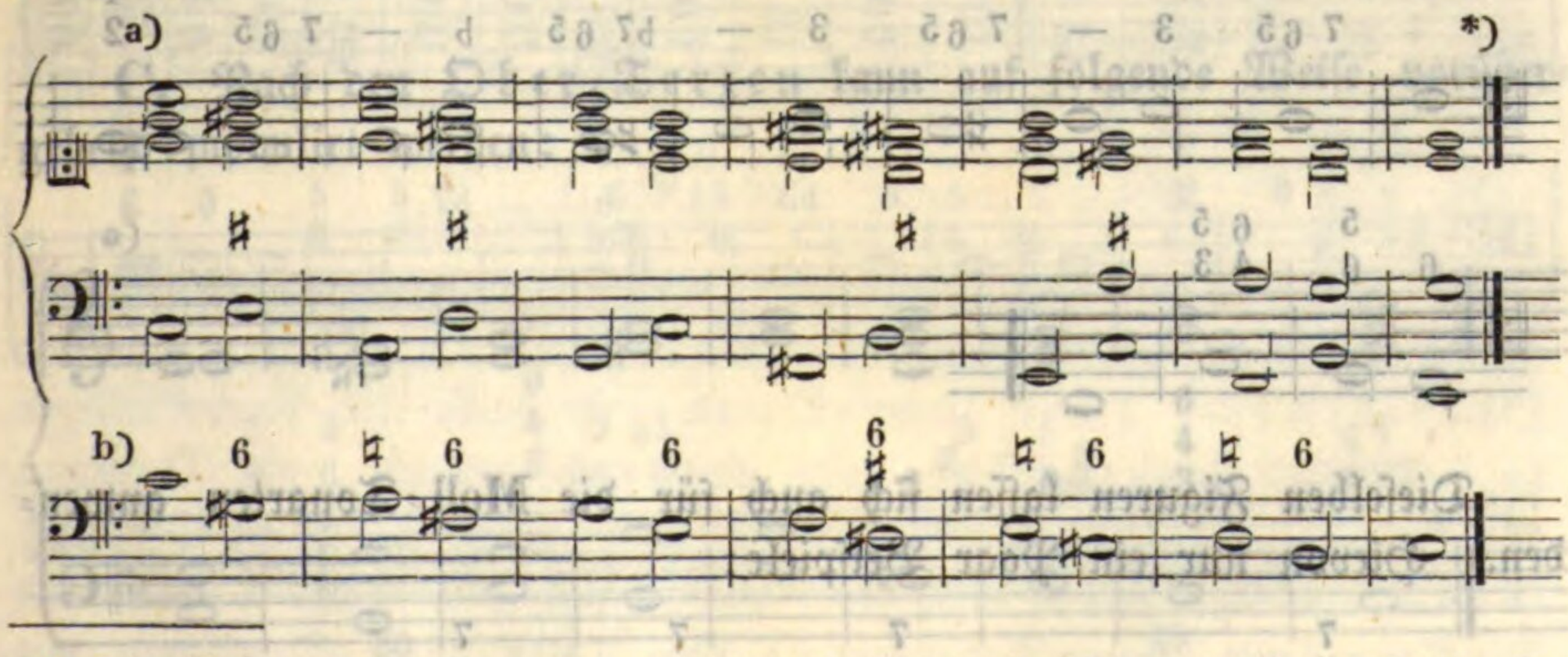
Man kann auch von der vierten Stufe bis zur sechsten Stufe aufwärts moduliren. Z. B.



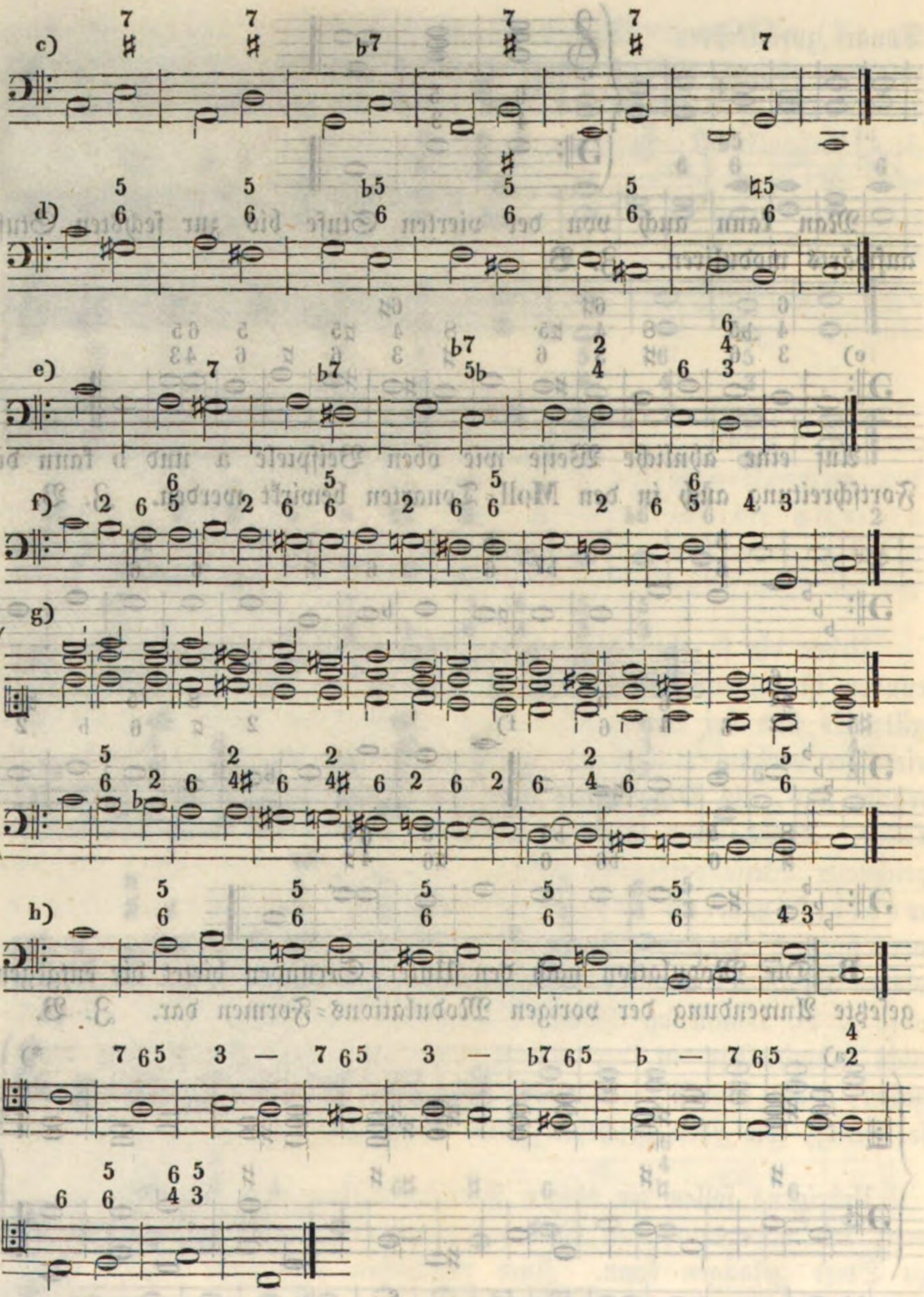
Auf eine ähnliche Weise wie oben Beispiele a und b kann die Fortschreitung auch in den Moll-Tonarten bewirkt werden. Z. B.



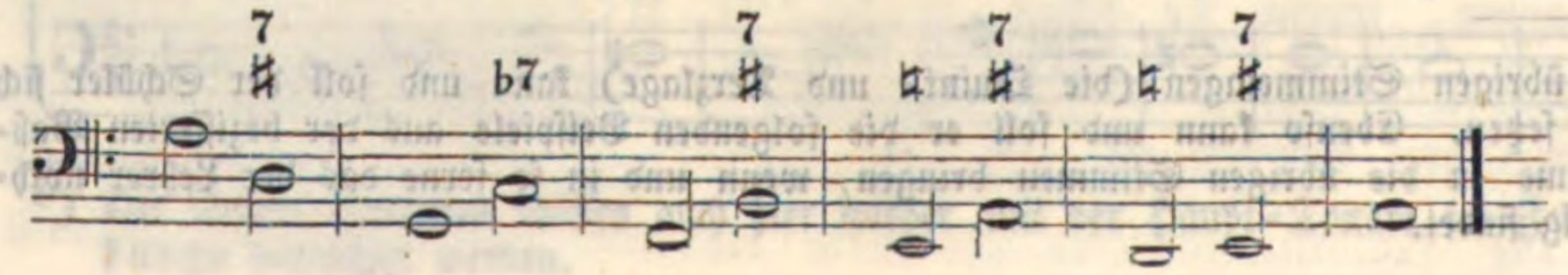
B. Die Modulation nach den Unter-Secunden bietet die entgegengesetzte Anwendung der vorigen Modulations-Formen dar. Z. B.

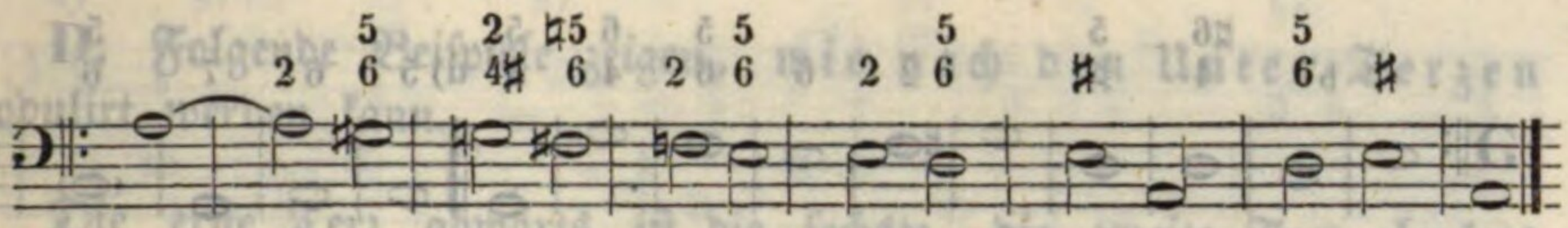


*) Die übrigen Stimmelagen (die Quint- und Terzlage) kann und soll der Schüler sich selbst setzen. Ebenso kann und soll er die folgenden Beispiele aus der bezifferten Baß-Stimme in die übrigen Stimmen bringen, wenn und in so ferne das der Lehrer nothwendig findet.

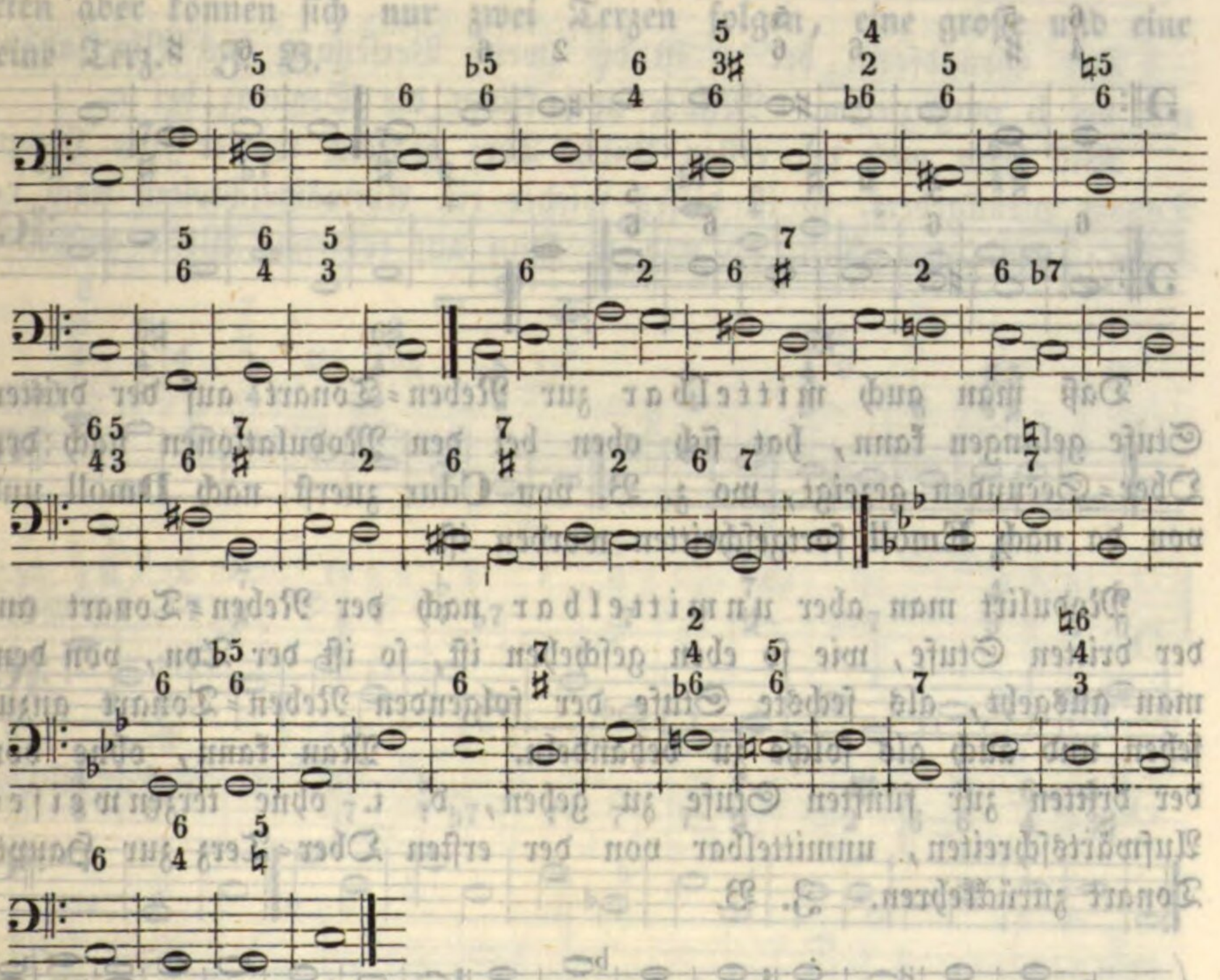


Dieſelben Figuren laſſen ſich auch für die Moll-Tonarten anwenden. Hievon nur ein Paar Beiſpiele:

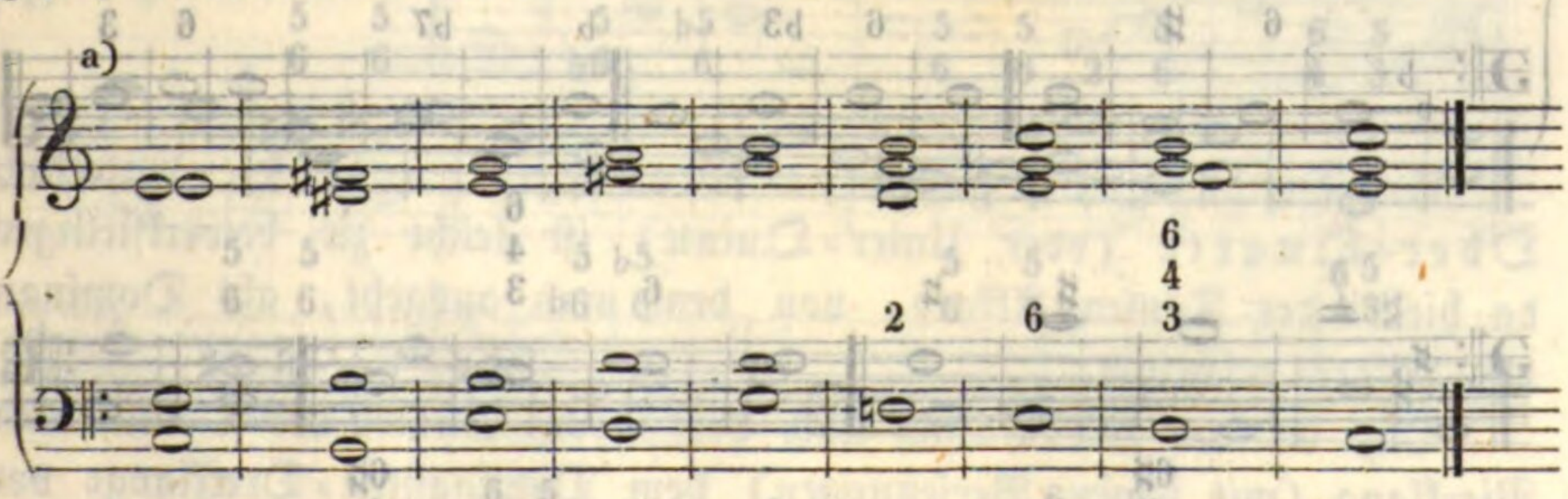


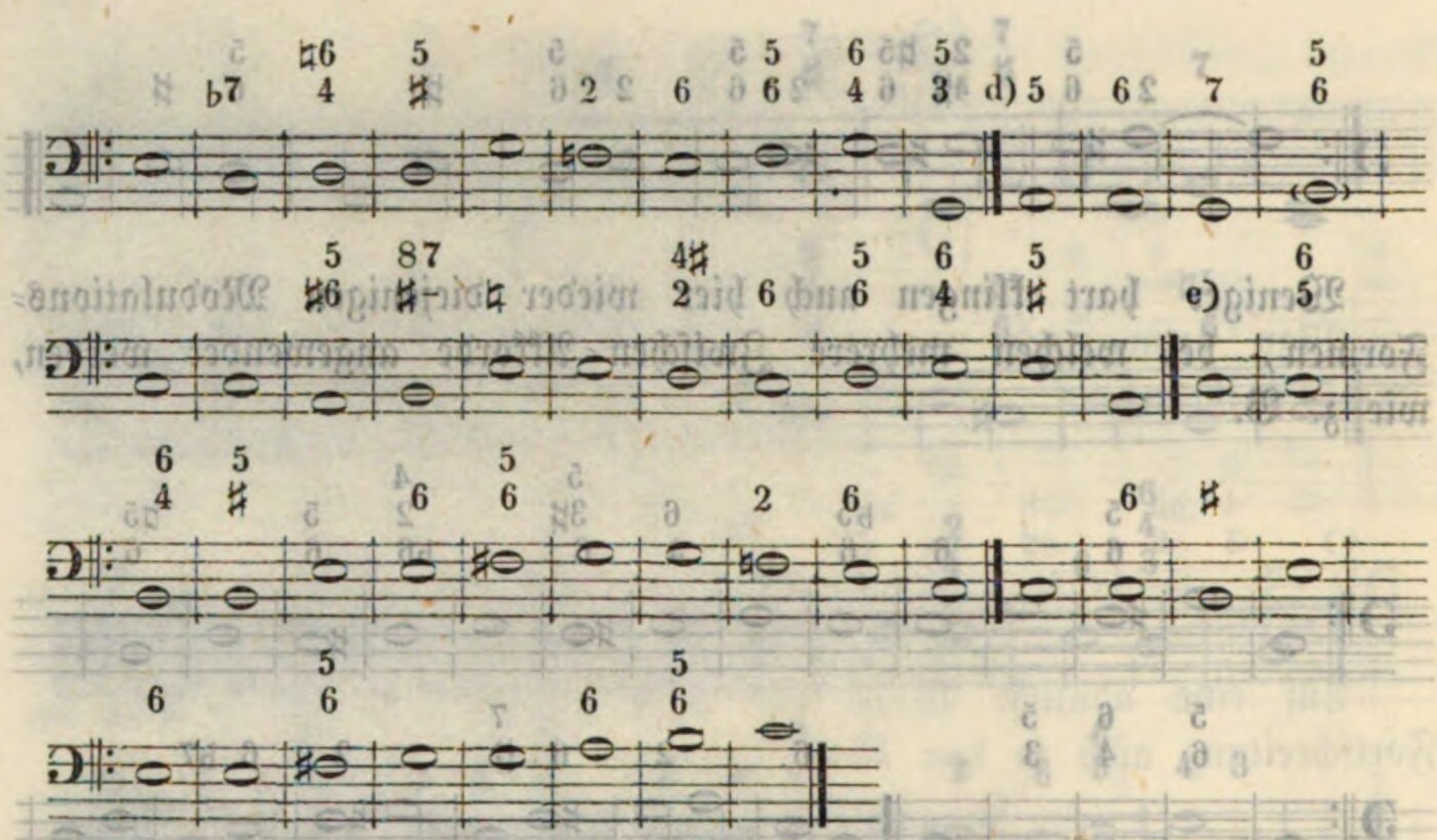


Weniger hart klingen auch hier wieder diejenigen Modulations-Formen, bei welchen mehrere Zwischen-Akkorde angewendet werden, wie z. B.



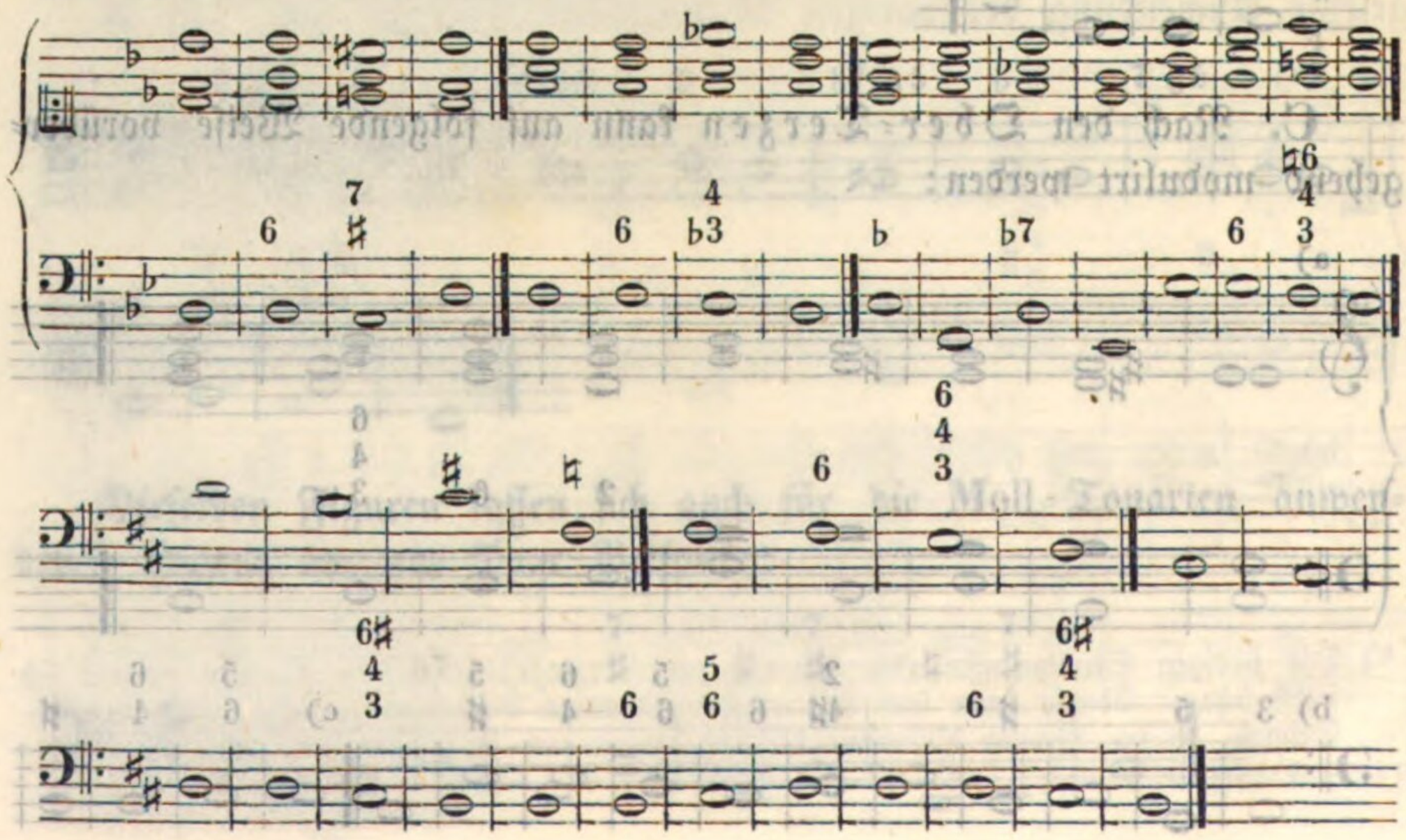
C. Nach den Ober-Terzen kann auf folgende Weise vorübergehend modulirt werden:





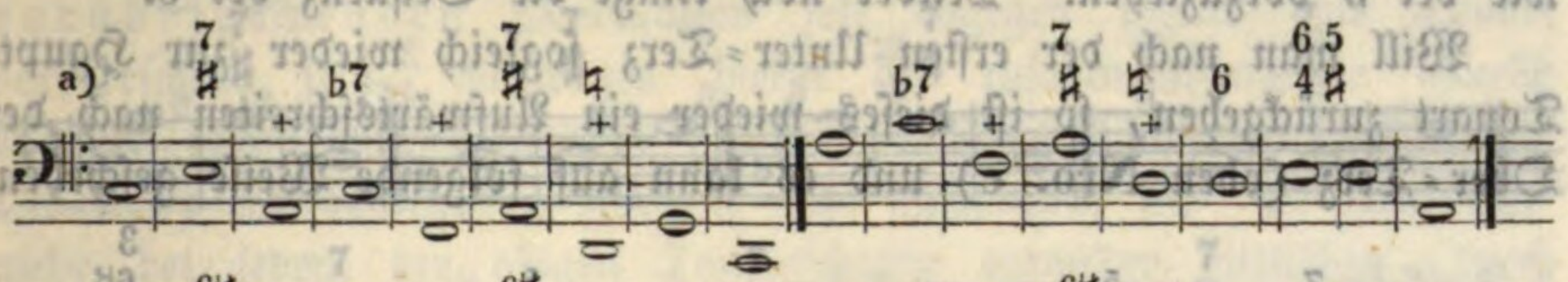
Daß man auch mittelbar zur Neben-Tonart auf der dritten Stufe gelangen kann, hat sich oben bei den Modulationen nach den Ober-Secunden gezeigt, wo z. B. von **C**dur zuerst nach **D**moll und von da nach **E**moll fortgeschritten worden ist.

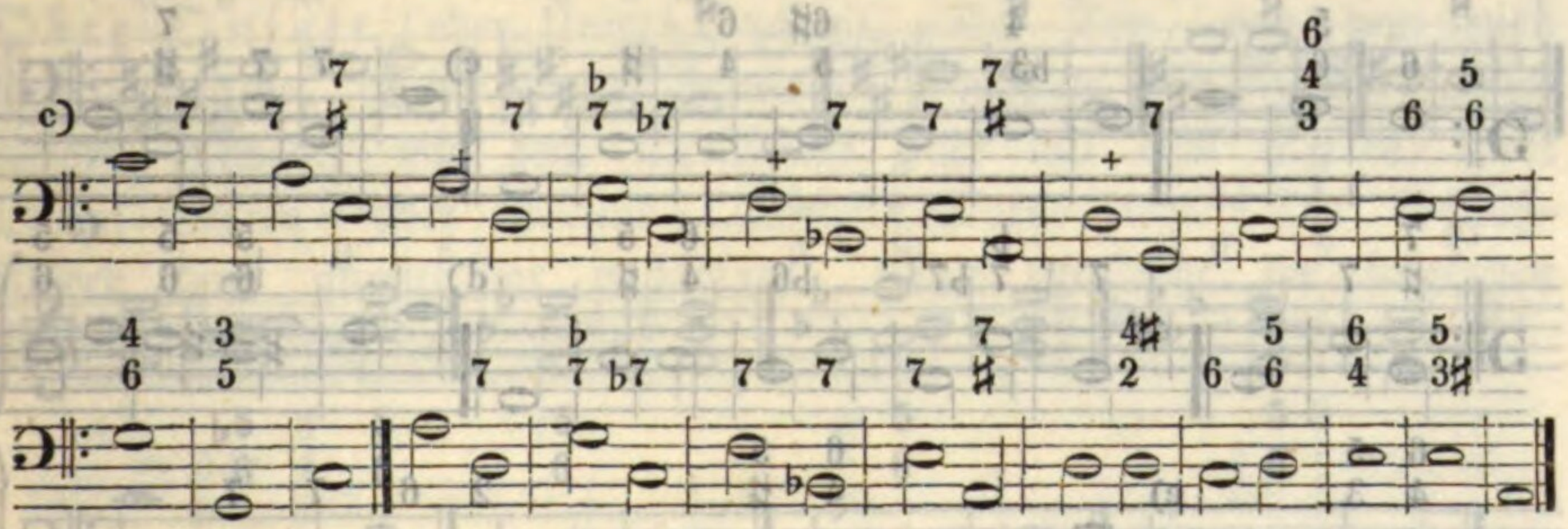
Modulirt man aber unmittelbar nach der Neben-Tonart auf der dritten Stufe, wie so eben geschehen ist, so ist der Ton, von dem man ausgeht, als sechste Stufe der folgenden Neben-Tonart anzusehen und auch als solche zu behandeln. — Man kann, ohne von der dritten zur fünften Stufe zu gehen, d. i. ohne terzenweises Aufwärtsschreiten, unmittelbar von der ersten Ober-Terz zur Haupt-Tonart zurückkehren. Z. B.

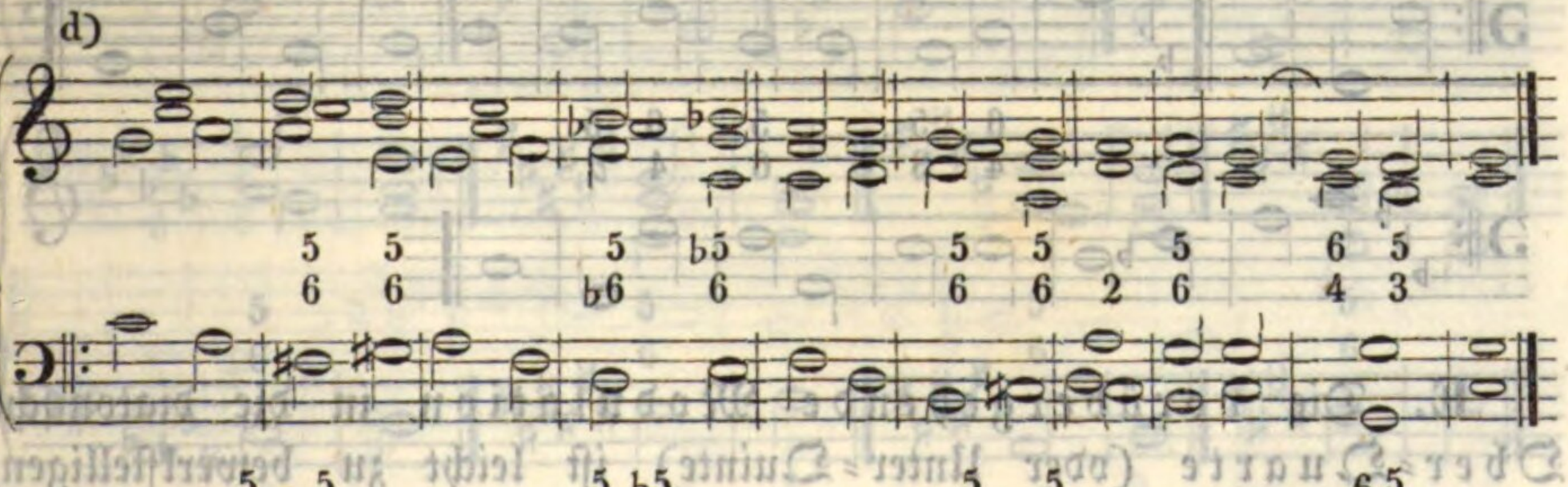


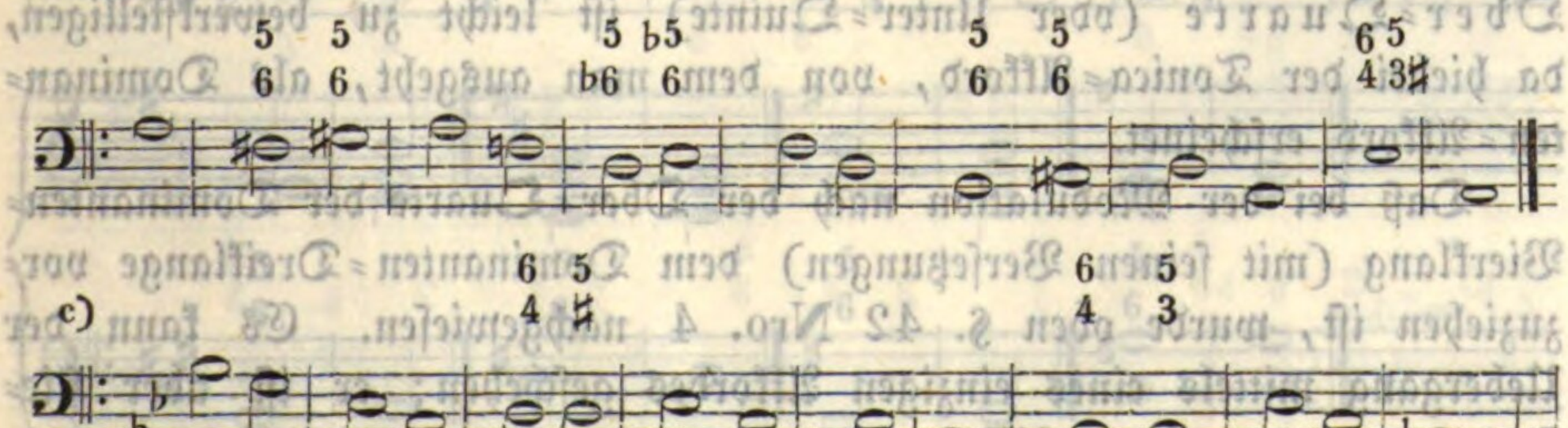
D. Folgende Beispiele zeigen, wie nach den Unter-Terzen moduliert werden kann.

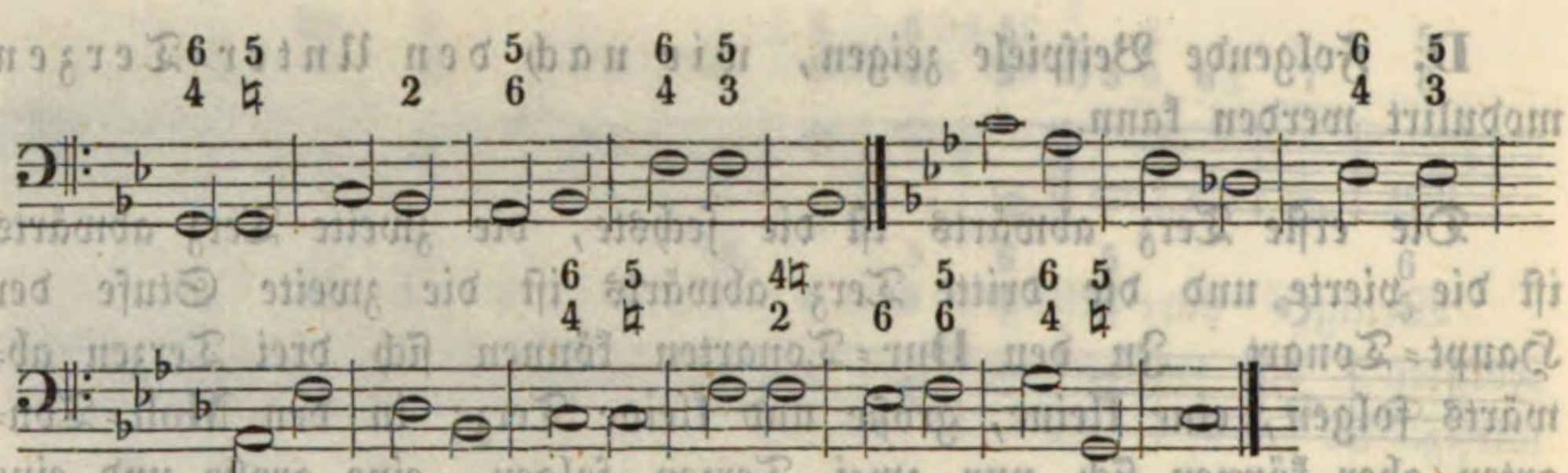
Die erste Terz abwärts ist die sechste, die zweite Terz abwärts ist die vierte und die dritte Terz abwärts ist die zweite Stufe der Haupt-Tonart. In den Dur-Tonarten können sich drei Terzen abwärts folgen, eine kleine, große und kleine Terz; in den Moll-Tonarten aber können sich nur zwei Terzen folgen, eine große und eine kleine Terz. Z. B.





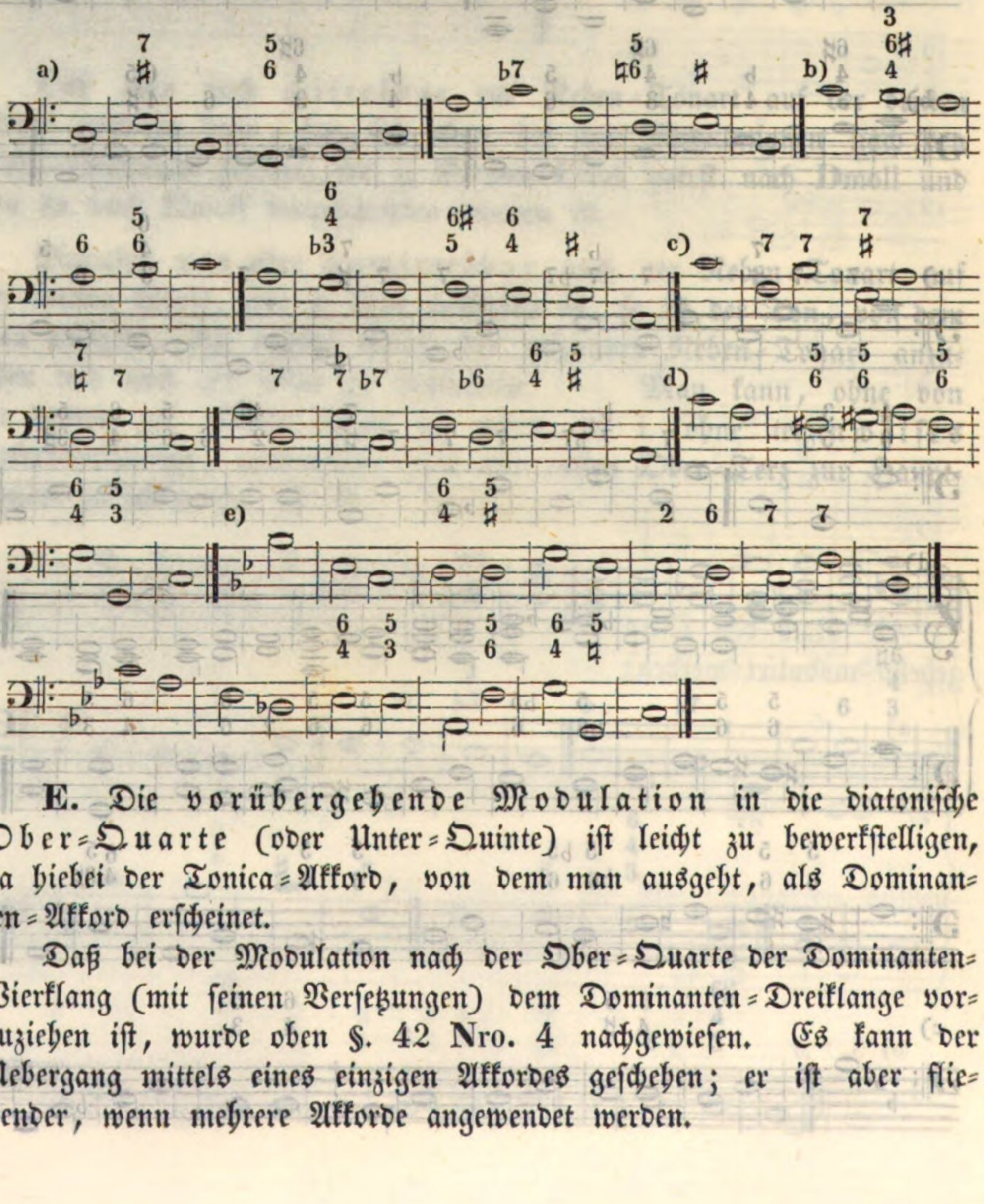






Der Grundform bei a ist die zweite Versetzung des Vierklanges, wie bei b vorzuziehen. Milder noch klingt die Sequenz bei c.

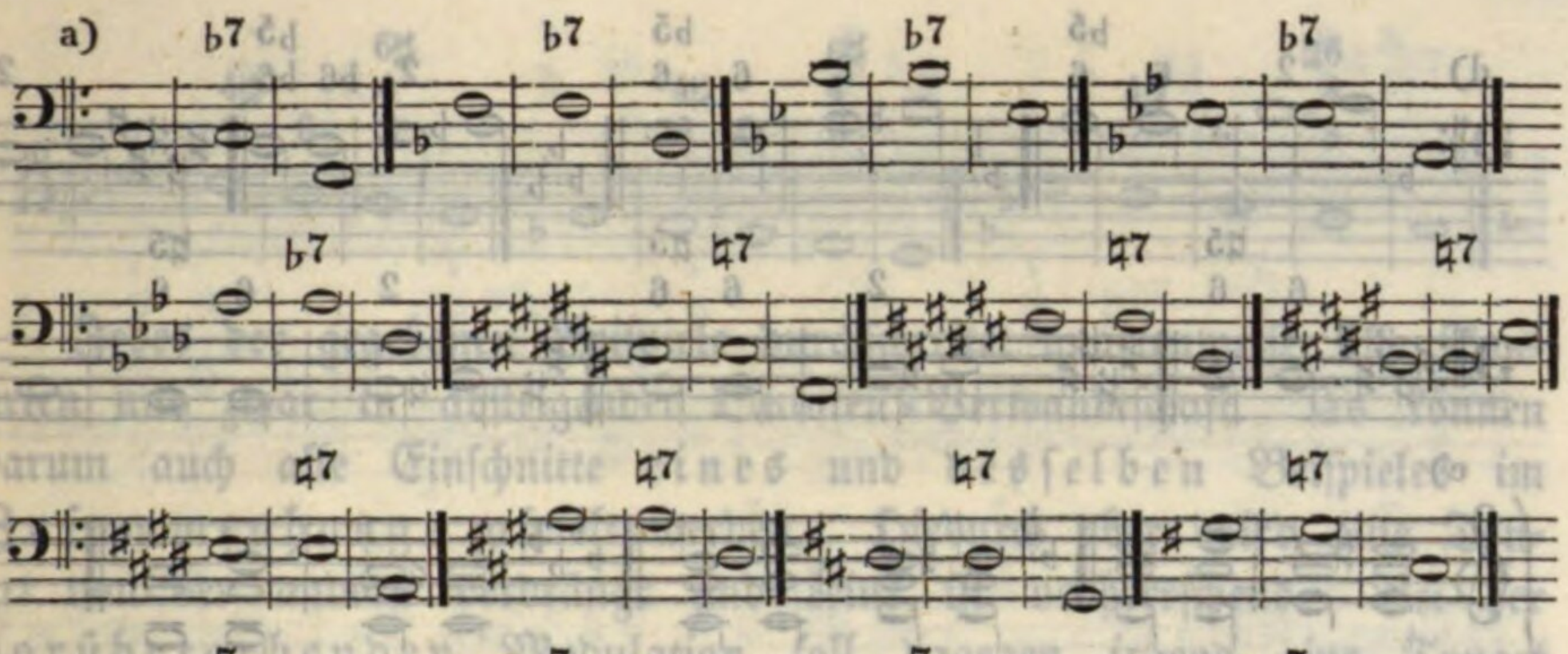
Will man nach der ersten Unter=Terz sogleich wieder zur Haupt=Tonart zurückgehen, so ist dieses wieder ein Aufwärtsschreiten nach der Ober=Terz (oben Nro. c) und es kann auf folgende Weise geschehen.



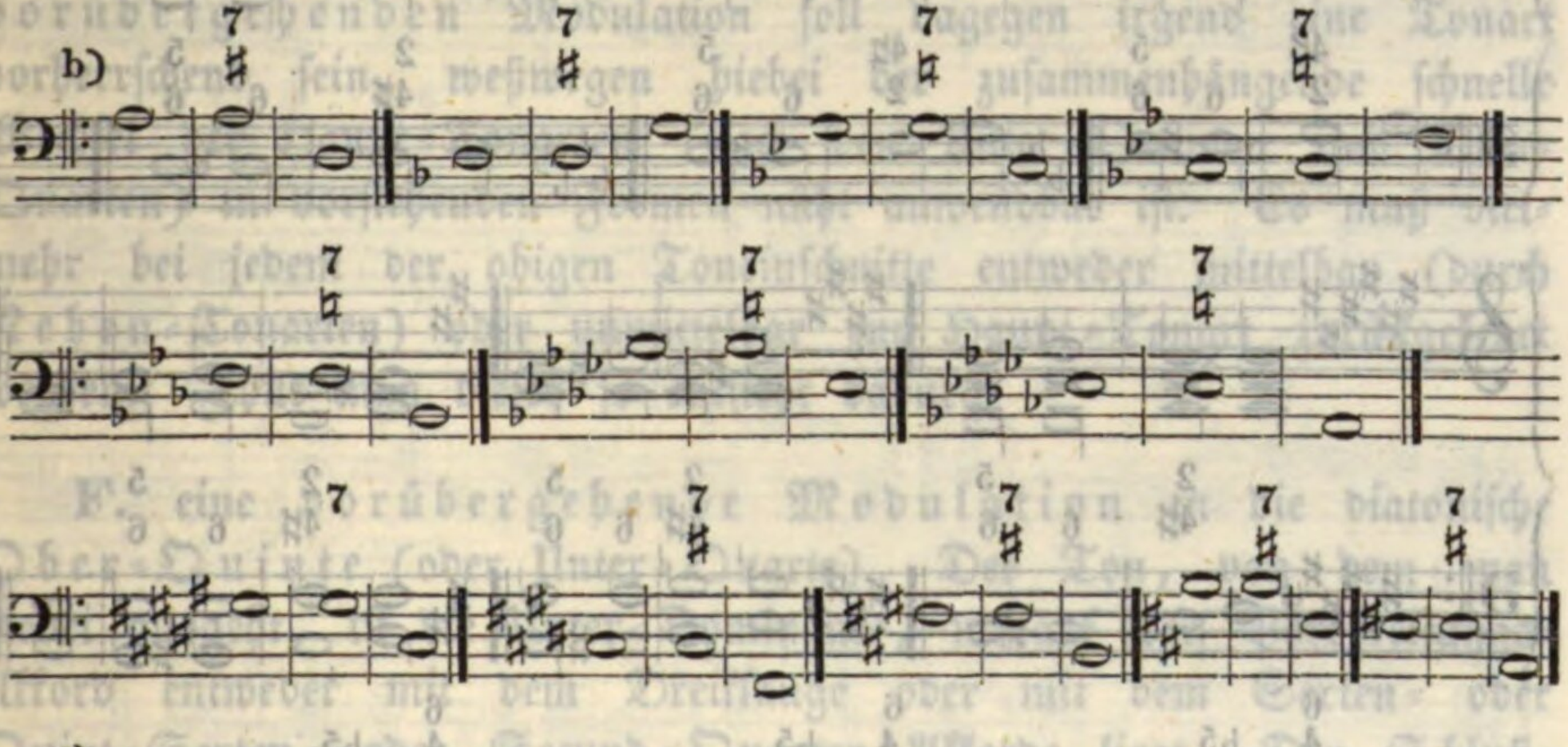
E. Die vorübergehende Modulation in die diatonische Ober=Quarte (oder Unter=Quinte) ist leicht zu bewerkstelligen, da hiebei der Tonica=Akkord, von dem man ausgeht, als Dominanten=Akkord erscheinet.

Daß bei der Modulation nach der Ober=Quarte der Dominanten=Vierklang (mit seinen Versetzungen) dem Dominanten=Dreiklange vorzuziehen ist, wurde oben §. 42 Nro. 4 nachgewiesen. Es kann der Uebergang mittels eines einzigen Akkordes geschehen; er ist aber fließender, wenn mehrere Akkorde angewendet werden.

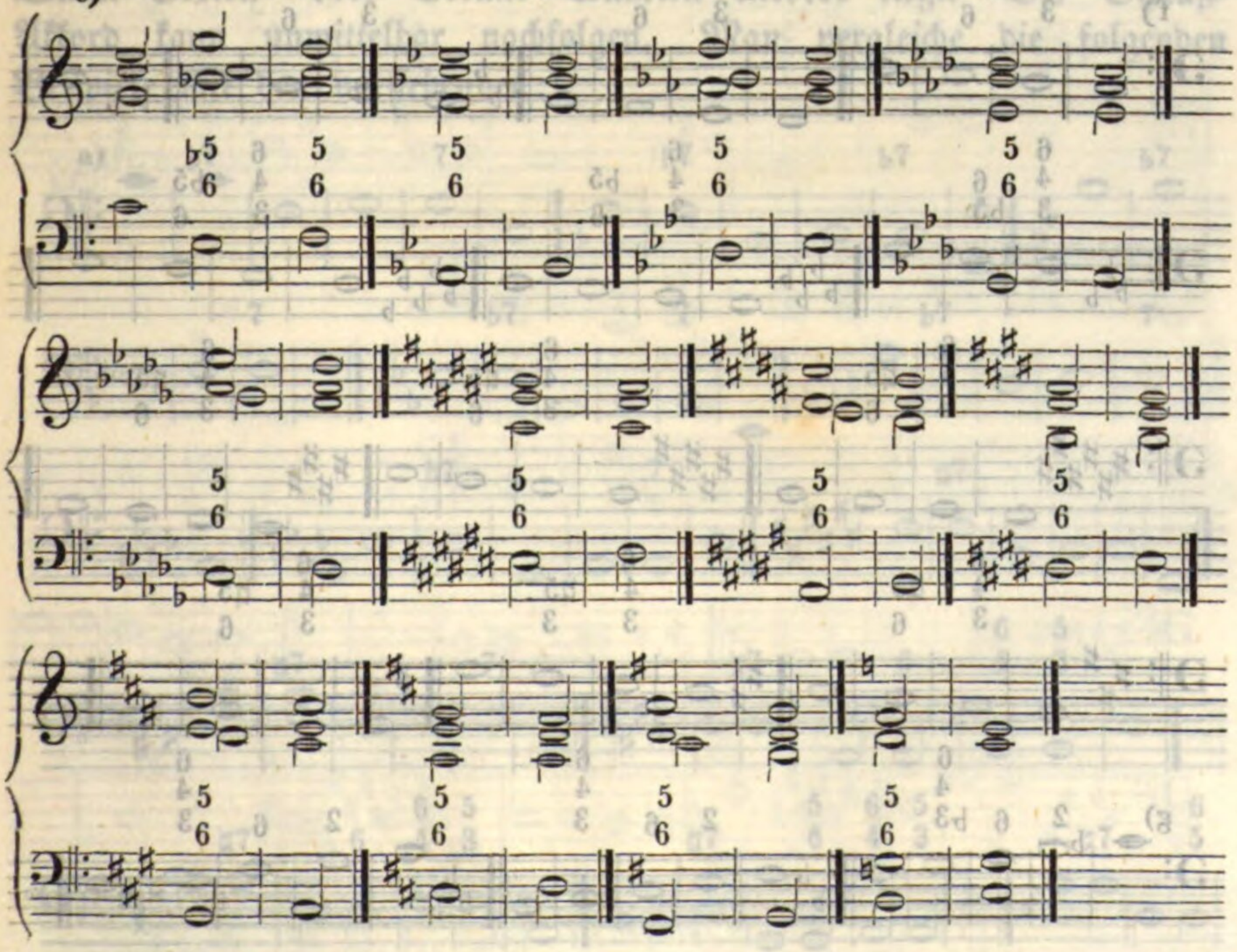
a)



b)



c)

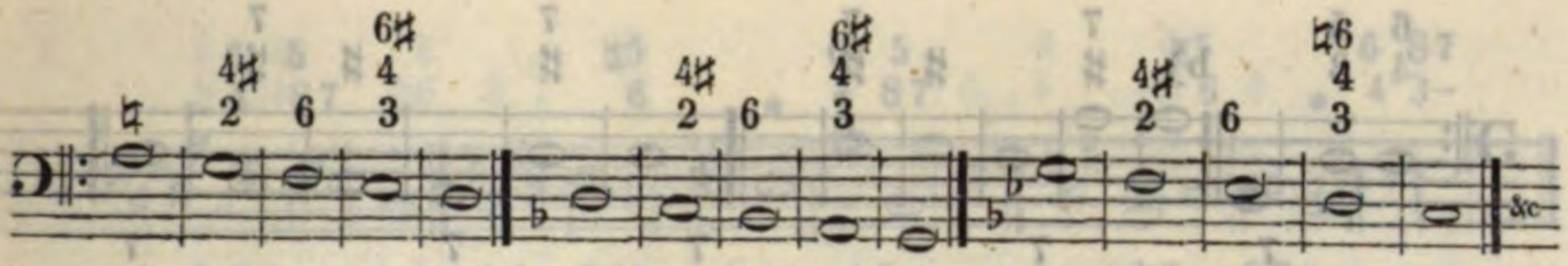


d)

e)

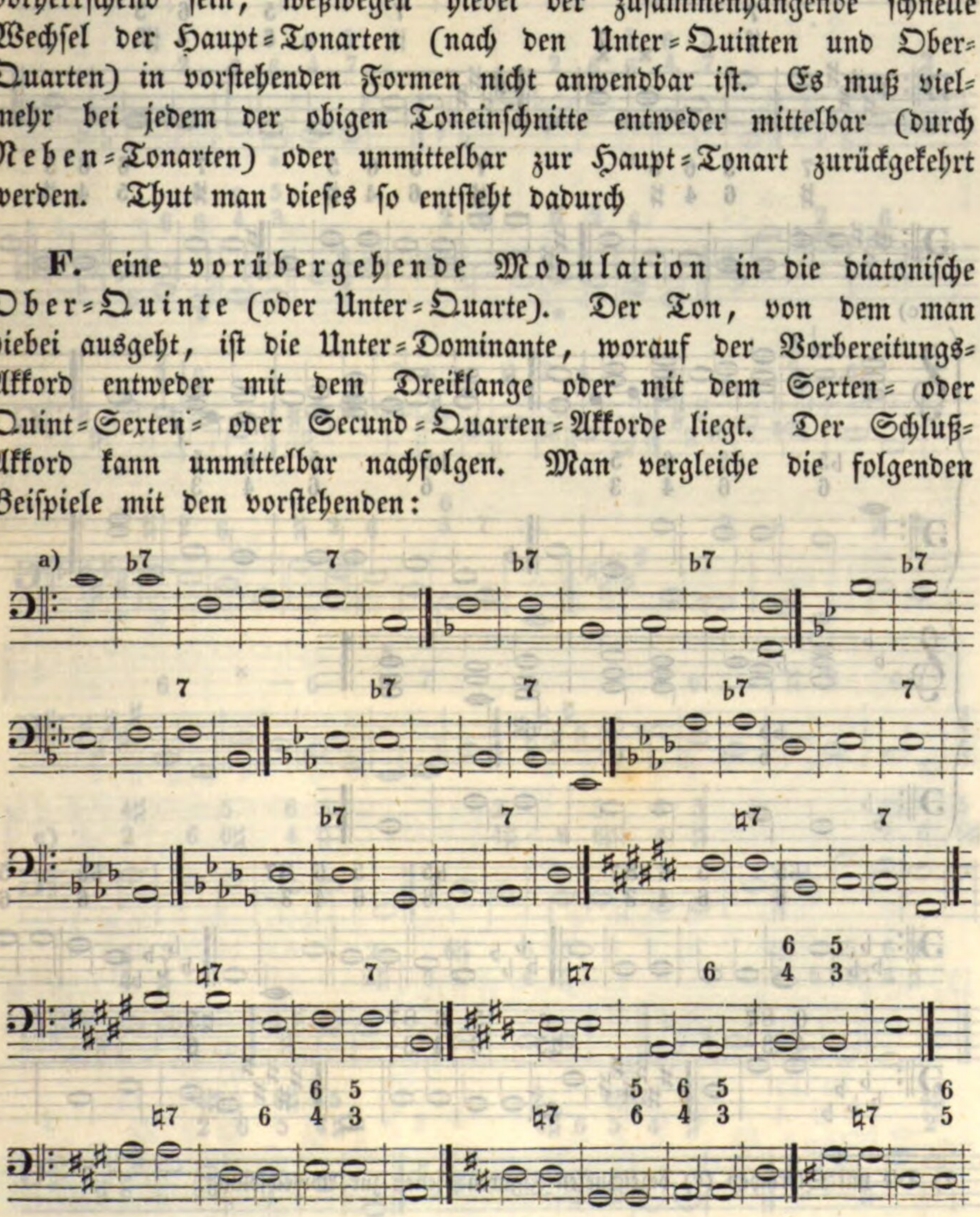
f)

g)



Jedes der gegebenen Beispiele durchschreitet quartenweise alle Tonarten und zwar in absteigender Quinten-Verwandtschaft. Es können darum auch alle Einschnitte eines und desselben Beispieles im Zusammenhange gespielt werden. Hiedurch aber wird eine Tonart von der andern verdrängt und keine ist vorherrschend. Bei der vorübergehenden Modulation soll dagegen irgend eine Tonart vorherrschend sein, weßwegen hiebei der zusammenhängende schnelle Wechsel der Haupt-Tonarten (nach den Unter-Quinten und Ober-Quarten) in vorstehenden Formen nicht anwendbar ist. Es muß vielmehr bei jedem der obigen Toneinschnitte entweder mittelbar (durch Neben-Tonarten) oder unmittelbar zur Haupt-Tonart zurückgekehrt werden. Thut man dieses so entsteht dadurch

F. eine vorübergehende Modulation in die diatonische Ober-Quinte (oder Unter-Quarte). Der Ton, von dem man hiebei ausgeht, ist die Unter-Dominante, worauf der Vorbereitungs-Akkord entweder mit dem Dreiklange oder mit dem Sexten- oder Quint-Sexten- oder Secund-Quarten-Akkorde liegt. Der Schluß-Akkord kann unmittelbar nachfolgen. Man vergleiche die folgenden Beispiele mit den vorstehenden:



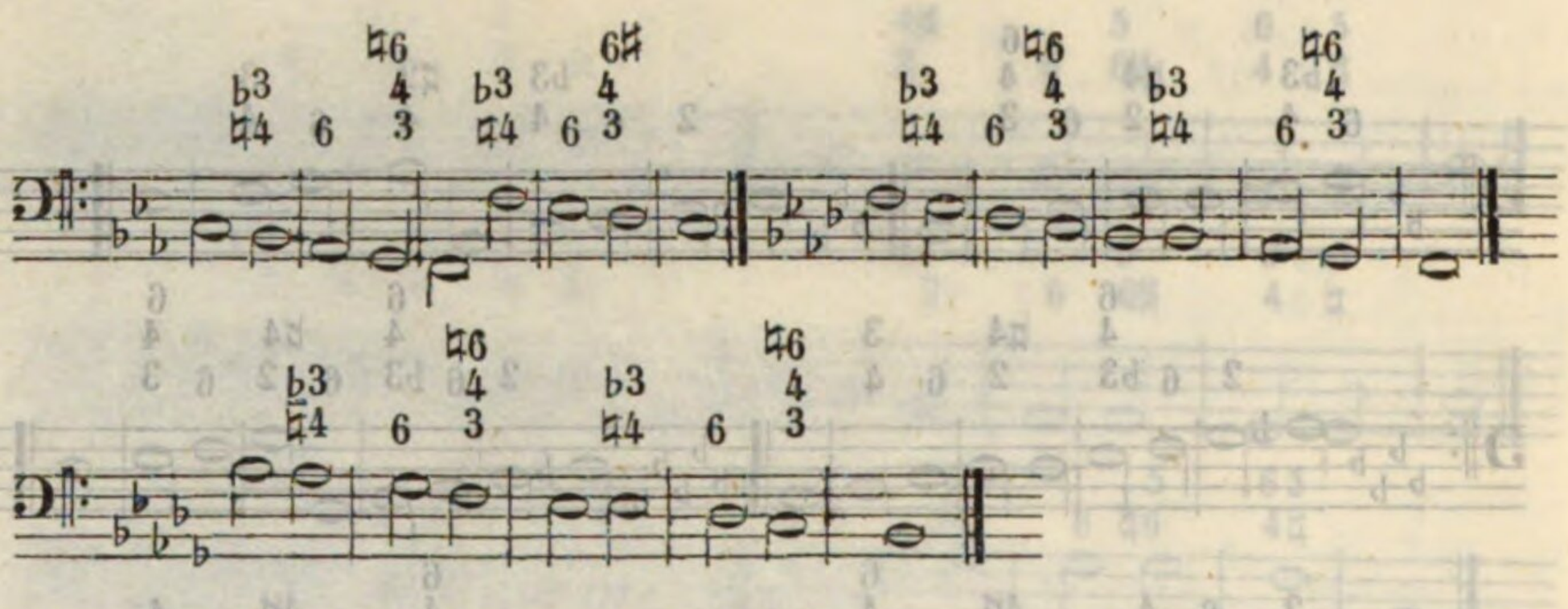
b)

c)

*) Die mit Sternchen (*) bezeichneten Figuren dienen zur Abwechselung.

d)

e)



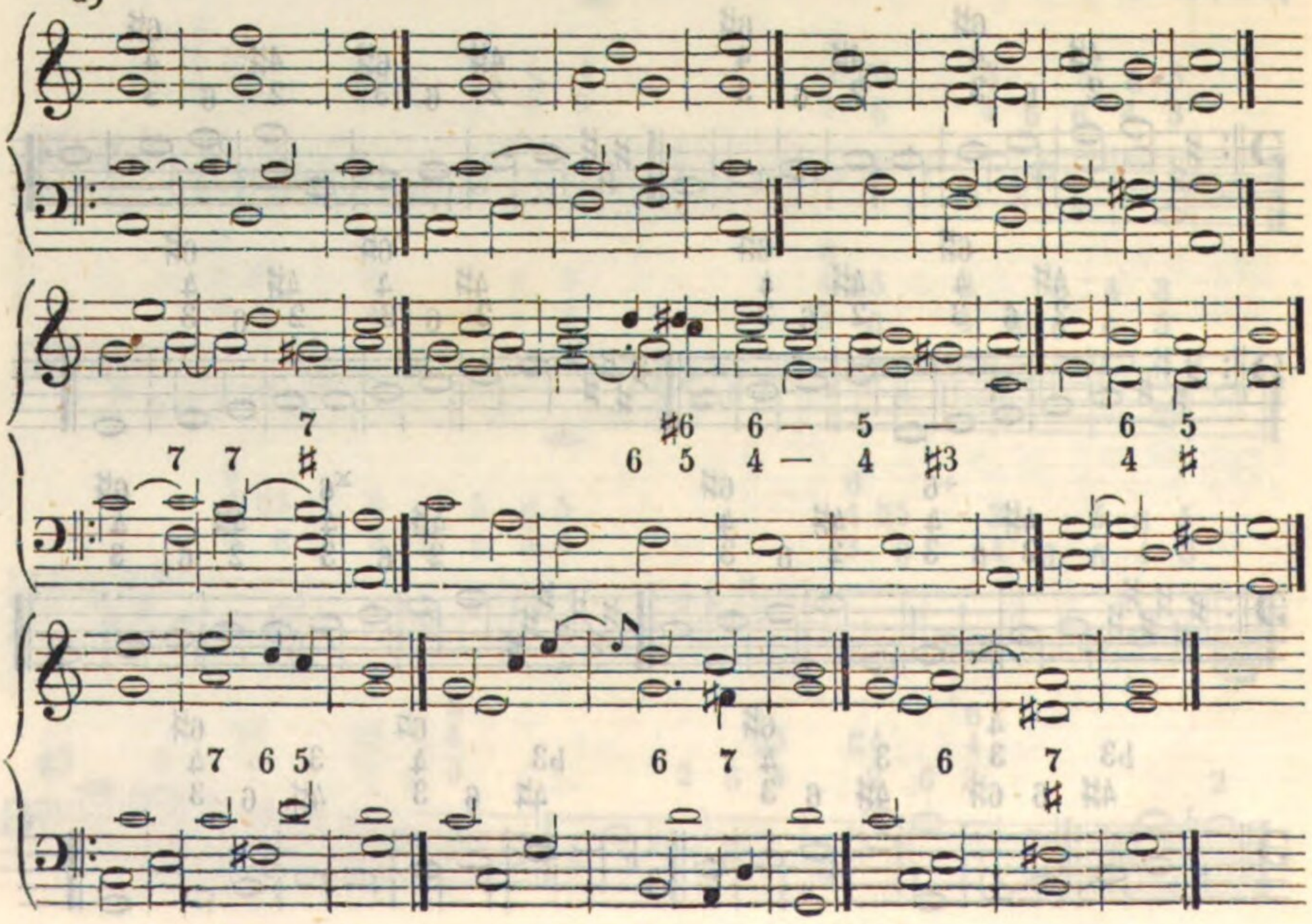
§. 45.

Fortsetzung.

1) Wenn der Gang einer vorübergehenden Modulation nicht festgesetzt, nicht bestimmt ist (§. 44, Nro. 1), so verfahre der Spieler nach der Mehrdeutigkeit der unter seinen Händen liegenden Akkorde und lasse von diesen sich leiten. Es ist aber hier noch immer die Rede von den vorübergehenden Modulationen und es muß sich also von selbst verstehen, daß der Spieler sich nicht etwa durch enharmonische Mehrdeutigkeiten zu weit, oder zu lange von der Haupt-Tonart entfernen läßt.

2) Unter der Voraussetzung, daß der §. 40 von dem Schüler richtig verdauet worden ist, dürften die folgenden Beispiele zur weiteren Erläuterung hinreichen:

a)

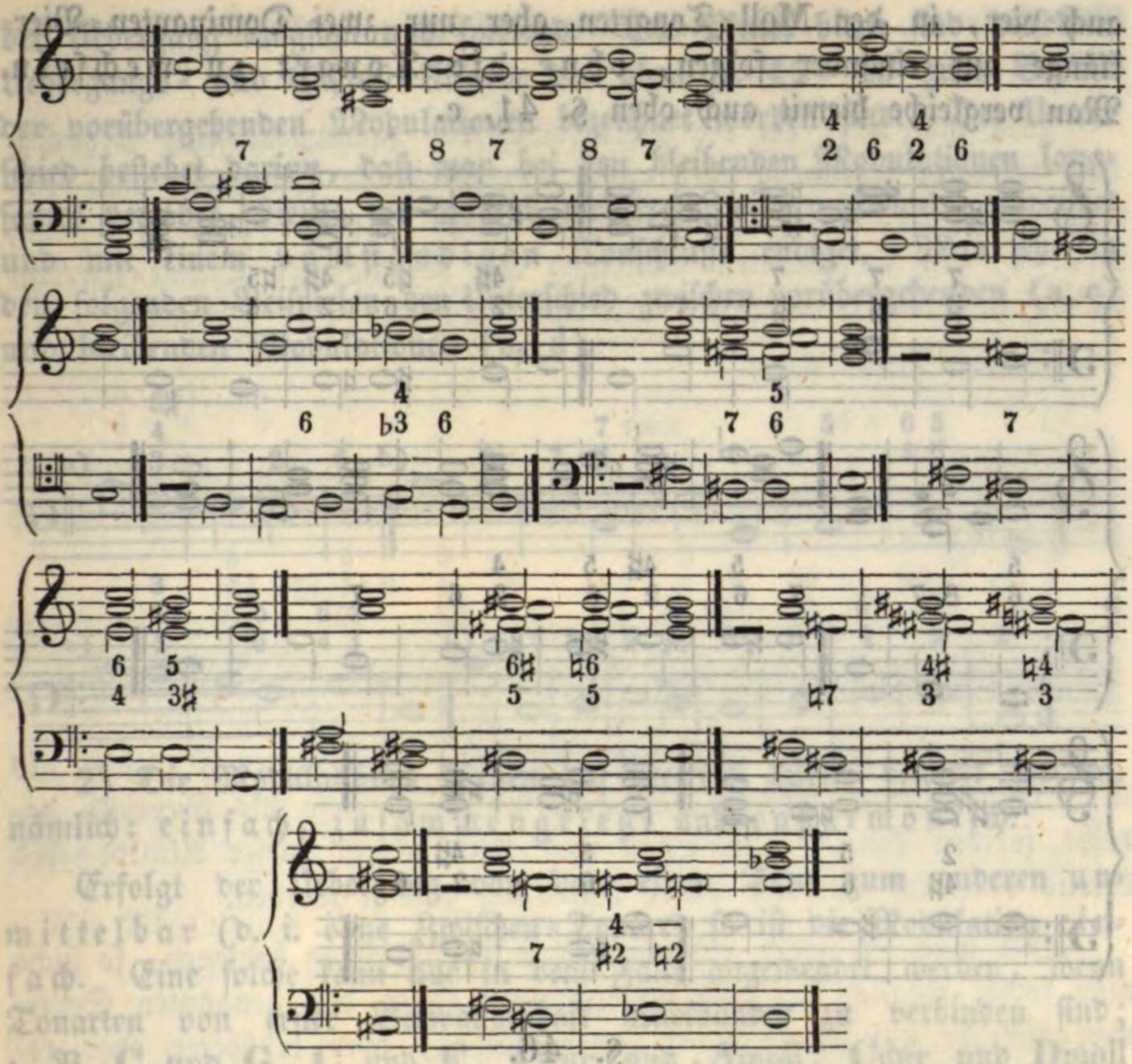


b)

c)

d)

e)



Die Beispiele bei a geben den **C**dur=Dreiklang als Tonica=Akkord auf der ersten Stufe und als Neben=Akkord der verwandten **M**oll=Tonart; eben so auch als Unter=Dominanten=Akkord für **G**dur und als Neben=Akkord für **E**moll; endlich auch als Ober=Dominante für **F**dur und als Neben=Akkord für **D**moll. Analog ist der **A**moll=Akkord in den Beispielen bei b verwendet worden. In den Beispielen unter c, d und e zeigen sie mehrdeutige Verwendungen der drei= und zweistimmigen Bestandtheile des **C**dur= und **A**moll=Dreiklanges.

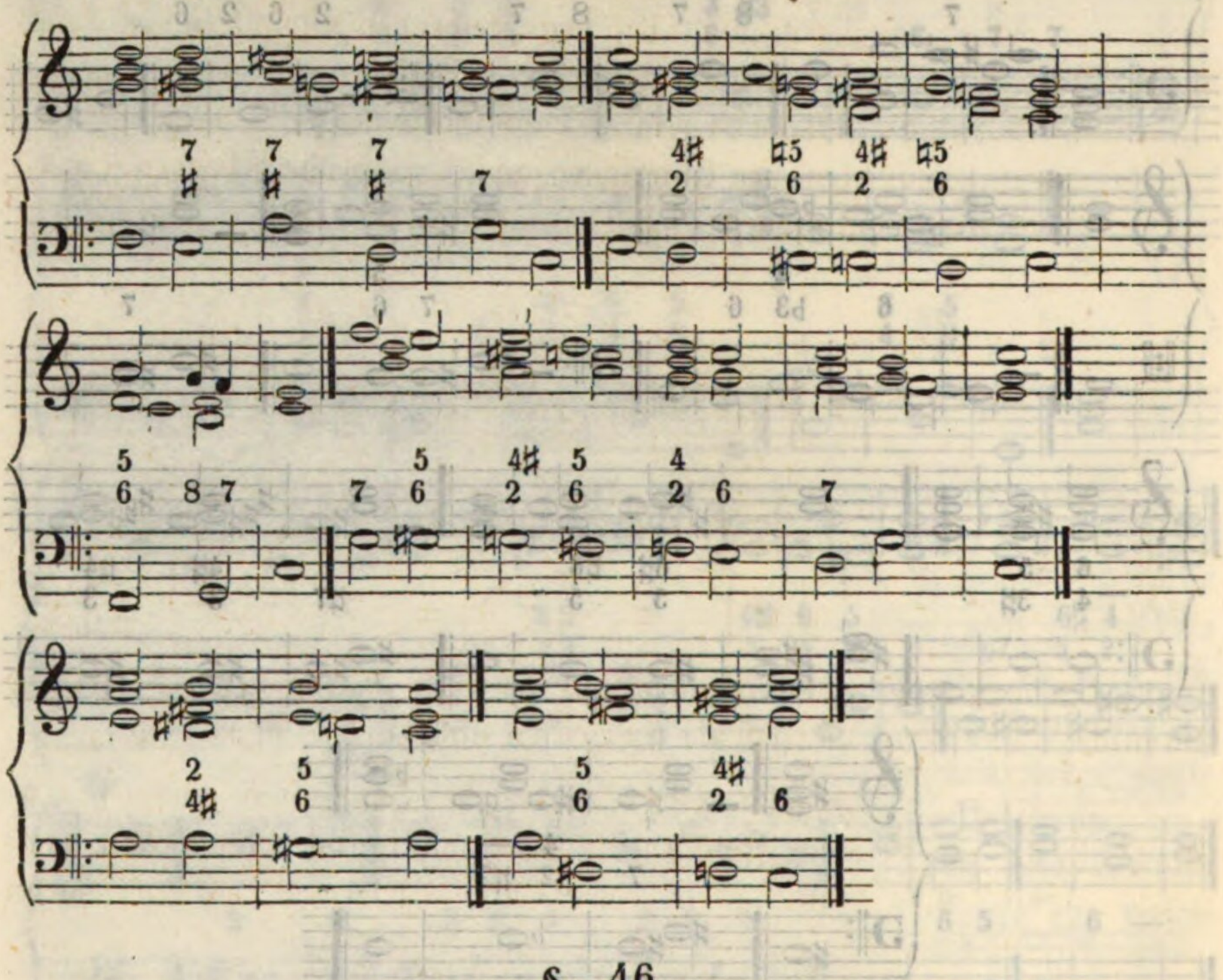
Unter Zuziehung des §s. 40 kann es dem Schüler nicht schwer sein, alle gegebenen **D**ur= und **M**oll=Dreiklänge sammt ihren drei= und zweistimmigen Bestandtheilen auf gleiche Weise zu verwenden.

Zum Schlusse *) hat man noch derjenigen Form vorübergehender Modulationen zu gedenken, die durch mehrere unmittelbar aufeinander folgende Dominanten=Vierklänge entstehet.

Wie folgende Beispiele zeigen, können in den **D**ur=Tonarten drei,

*) Noch andere Figuren, nach welchen die Tonarten gewechselt werden können, ergeben sich bei der Lehre von den durchgehenden und vorausgenommenen Tönen und Akkorden.

auch vier, in den Moll-Tonarten aber nur zwei Dominanten-Vierklänge auf einander folgen, ohne die Tonart zu wechseln. Man vergleiche hiemit auch oben §. 41, c.

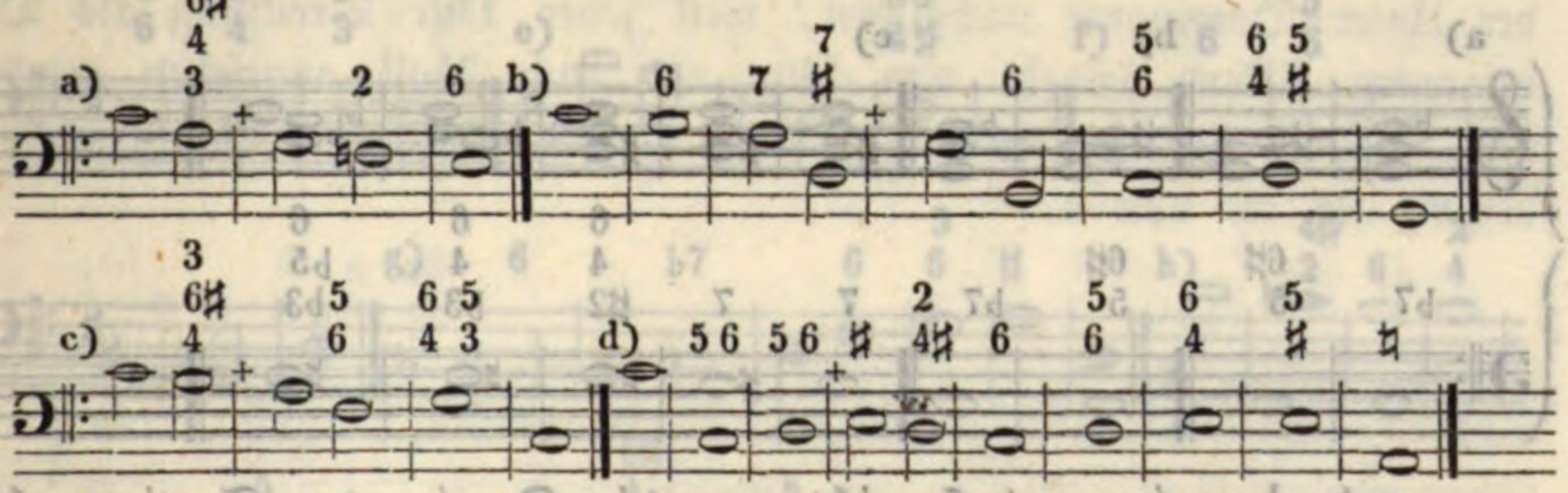


§. 46.

Von den bleibenden Modulationen.

1) Wird eine Tonart so entschieden mit einer anderen gewechselt, daß das Gehör vollkommen in die neue Tonart umgestimmt, die vorige Tonart dagegen verdrängt oder doch in den Hintergrund gestellt wird, so heißt ein solcher Tonwechsel eine vollkommene oder ganze Ausweichung, eine bleibende Modulation. (§. 42, Nro. 3.) Man wendet diese in der Regel nur dann an, wenn in der neuen Tonart entweder ganz oder doch eine beträchtlich lange Zeit geblieben werden muß. Der Organist macht u. a. hievon bei dem Wechsel mehrerer Tonstücke von verschiedenen Tonarten Gebrauch. Er spielt nach dem Schlusse des einen Stückes, dessen Haupt-Tonart z. B. **C**, **G** oder **D** ꝛc. war, hinüber zum nächsten Musik-Stücke, dessen Tonart z. B. **F**, **B**, **A** ꝛc. ist. Ist ihm hiezu längere Zeit gegeben, so soll er in seinem Zwischenspiele etwa die Hälfte derselben für die vorhergehende und die Hälfte für die folgende Tonart verwenden. Will er sein Spiel nicht auf besonderen Effekt berechnen, so sei

der Uebergang langsam und spielend. Die Mittel hiezu sind dieselben Uebergangs- und Schluß-Akkorde die oben §. 44—45 zum Behufe der vorübergehenden Modulationen bezeichnet worden sind. Der Unterschied bestehet darinn, daß man bei den bleibenden Modulationen langsamer verfährt, hiezu, wo möglich mehrere Zwischen-Akkorde anwendet und mit einem vollständigen Tonschlusse endiget. Man sehe in den folgenden Beispielen den Unterschied zwischen vorübergehenden (a, c) und bleibenden Modulationen (b, d).



2) Die Modulationen können auf dreierlei Weise bewirkt werden, nämlich: einfach, zusammengesetzt und enharmonisch.

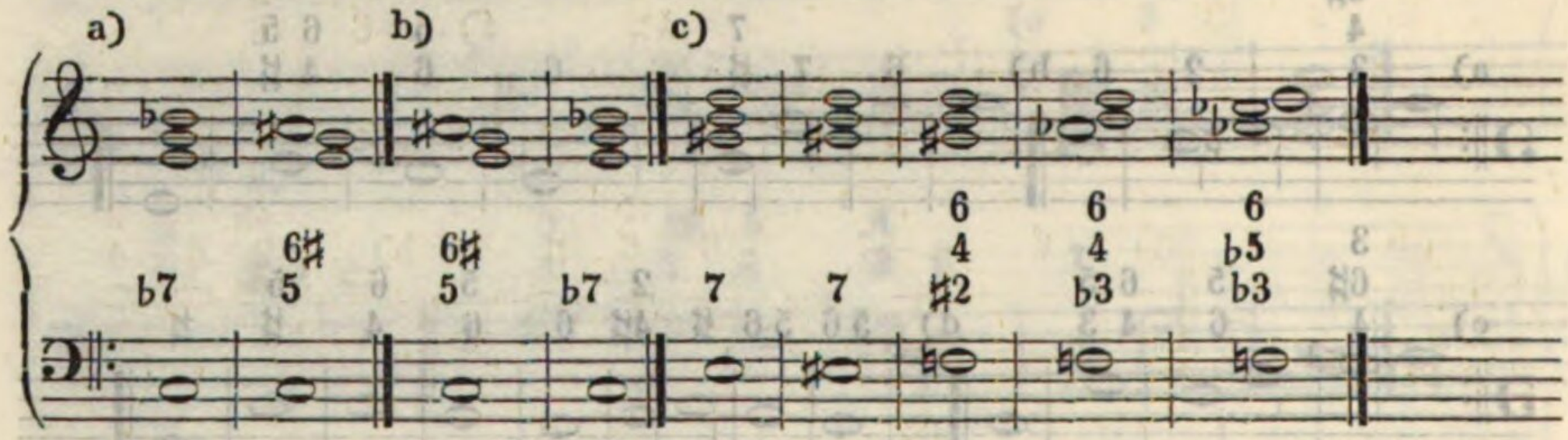
Erfolgt der Uebergang von dem einen Tone zum anderen unmittelbar (d. i. ohne Zwischen-Tonart) so ist die Modulation einfach. Eine solche kann nur in dem Falle angewendet werden, wenn Tonarten von erster Verwandtschaft miteinander zu verbinden sind; z. B. **C** und **G**, **C** und **F**, **C**dur und **A**moll, **C**dur und **D**moll und dergleichen.

Will man aber in eine andere minder oder mehr entfernte Tonart schreiten und will man den Uebergang ungezwungen machen, so gebraucht man anstatt einer, mehrere d. i. zusammengesetzte Modulationen. Die Mittel-Tonarten, die hiebei berührt werden, sind solche, welche die Zwischen-Verwandtschaften der beiden zu verbindenden Tonarten bilden. Will man z. B. von **C**dur nach **A**sdur schreiten, so modulirt man von **C**dur zuerst nach **F**-, von da nach **B**-, dann nach **Es**- und endlich **A**sdur. Ist die Verwandtschaft im zweiten Grade (z. B. **C**dur und **D**dur), so gibt die Zwischen-Tonart (**G**dur) die gemeinsame Verwandtschaft für die beiden Tonarten. Sind sich die zu verbindenden Tonarten im dritten Grade verwandt (wie z. B. **C**dur und **A**dur), so fordert ihre dießartige gegenseitige Annäherung zwei Mittel-Tonarten (**G**dur und **D**dur), von welcher sich die erste an die eine, die zweite an die andere Haupt-Tonart nach ihrer Quinten-Verwandtschaft anschließt. Es fordert also eine zusammengesetzte Modulation immer so viele Mittel- oder Zwischen-

Modulationen, als Quinten-Verwandtschaften zwischen den beiden äußeren Tonarten liegen.

Will man aber bei der Verbindung die zusammengesetzte Modulation entweder theilweise oder ganz vermeiden, so gebraucht man enharmonische Modulationen. Hiezu benützt man (§. 40, Nro. 7) den Dominanten-Vierklang als übermäßigen Quint-Sexten-Akkord und den chromatischen Vierklang als versetzt gedacht.

Formen hiefür sind:



a und b zeigen, daß nicht nur die Dominanten-Septime als übermäßige Sexte, sondern daß auch umgekehrt diese als Septime gedacht werden kann. Die Sitze und Auflösungen dieser Akkorde sind bereits oben im Verfolge dieser Anleitung gezeigt worden.

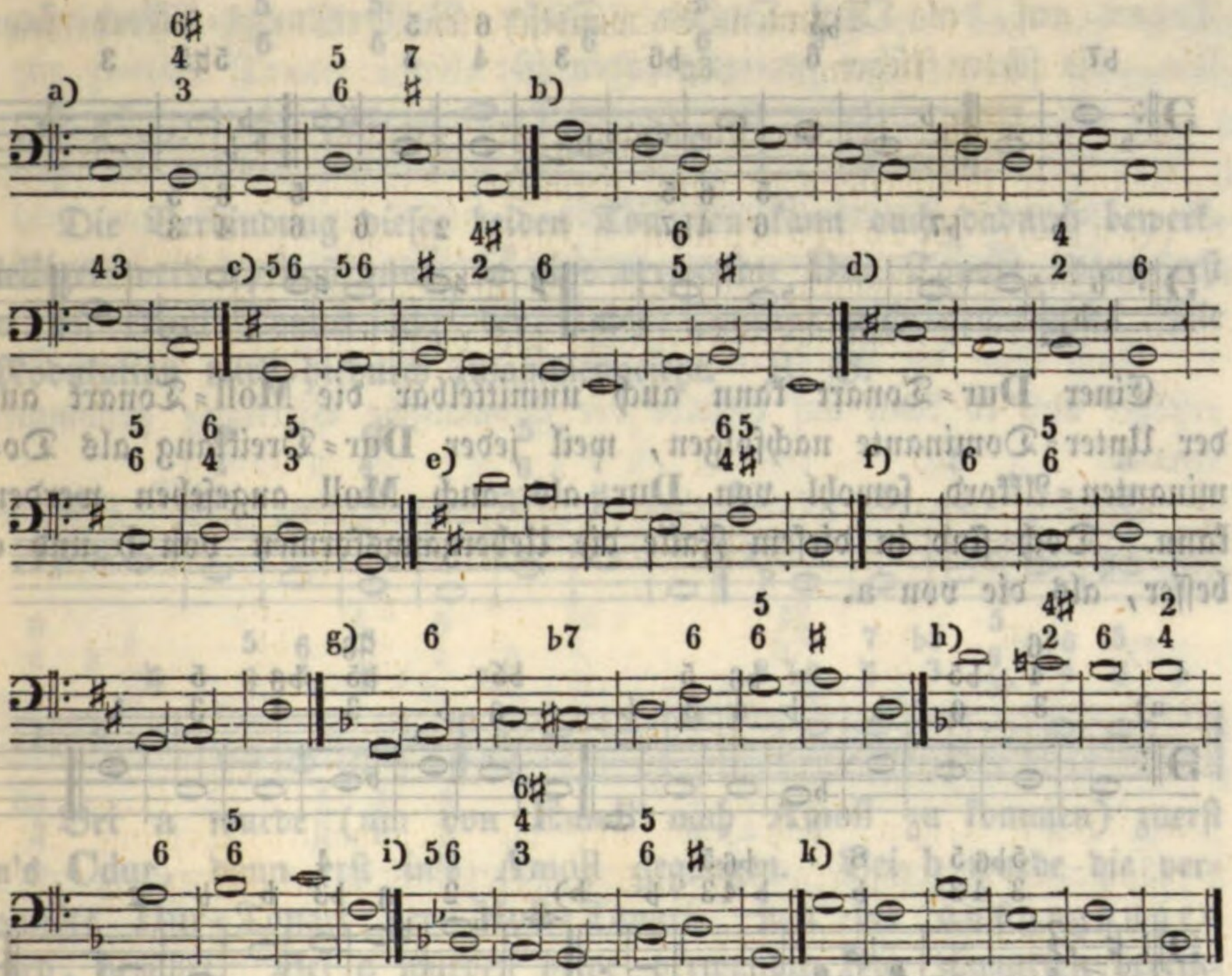
Will man sich einer enharmonischen Ausweichung bedienen, so suche man soviel möglich frei und ungezwungen einen der genannten Septimen-Akkorde auf irgend einer (harmonischen, oder erhöheten oder erniedrigten) Klangstufe der vorhandenen Tonart anzubringen und enharmonisch zu behandeln. Es sind aber hiebei solche Klangstufen zu wählen, die zugleich den Grundbaß zur vollständigen Kadenz für die folgende Tonart herbeiführen. Die folgenden §§. werden hierüber Beispiele aufstellen.

§. 47.

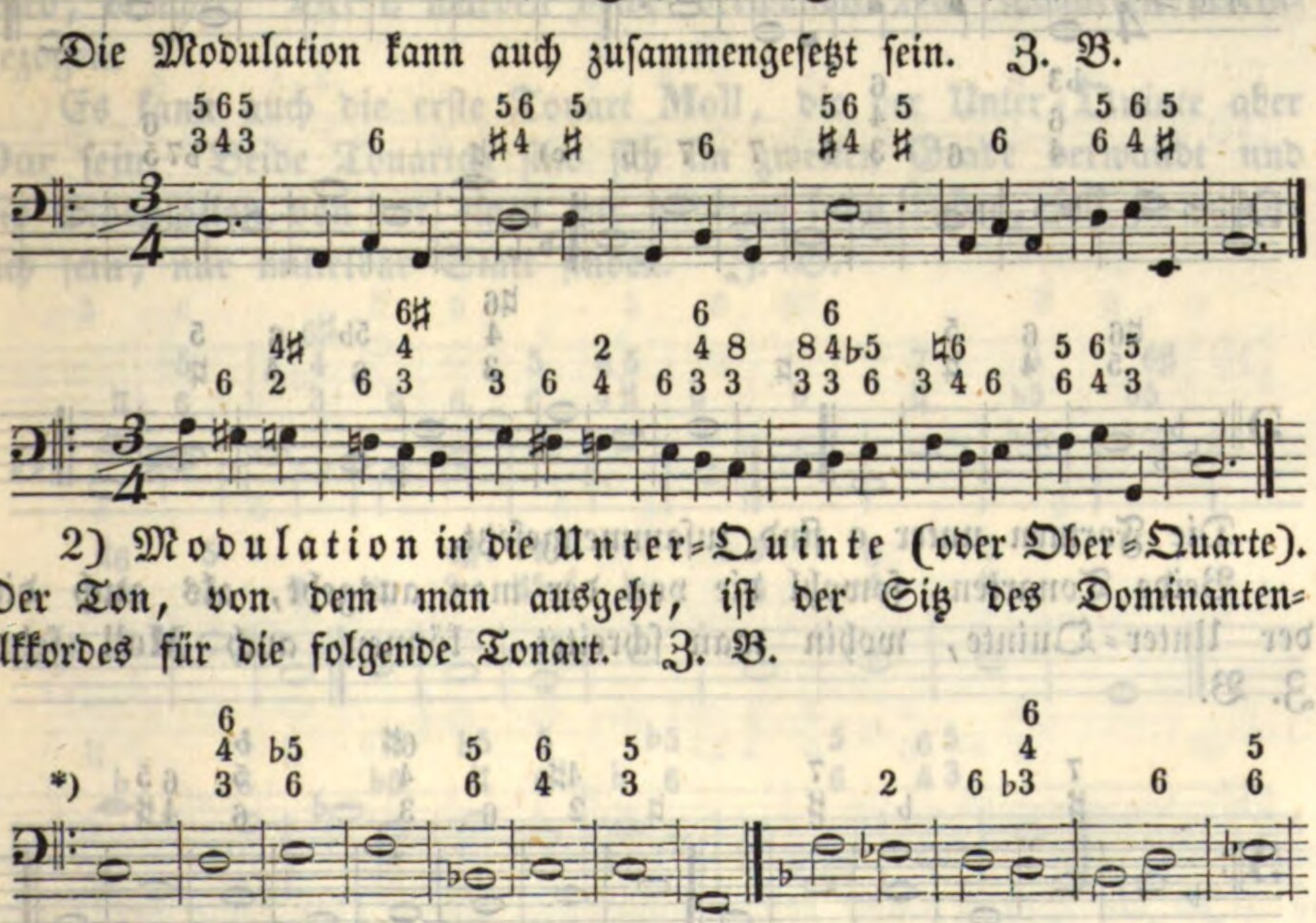
Fortsetzung.

Die bleibenden oder vollkommenen Ausweichungen, die im Orgelspielen vorkommen, können in folgende Uebersicht gebracht werden:

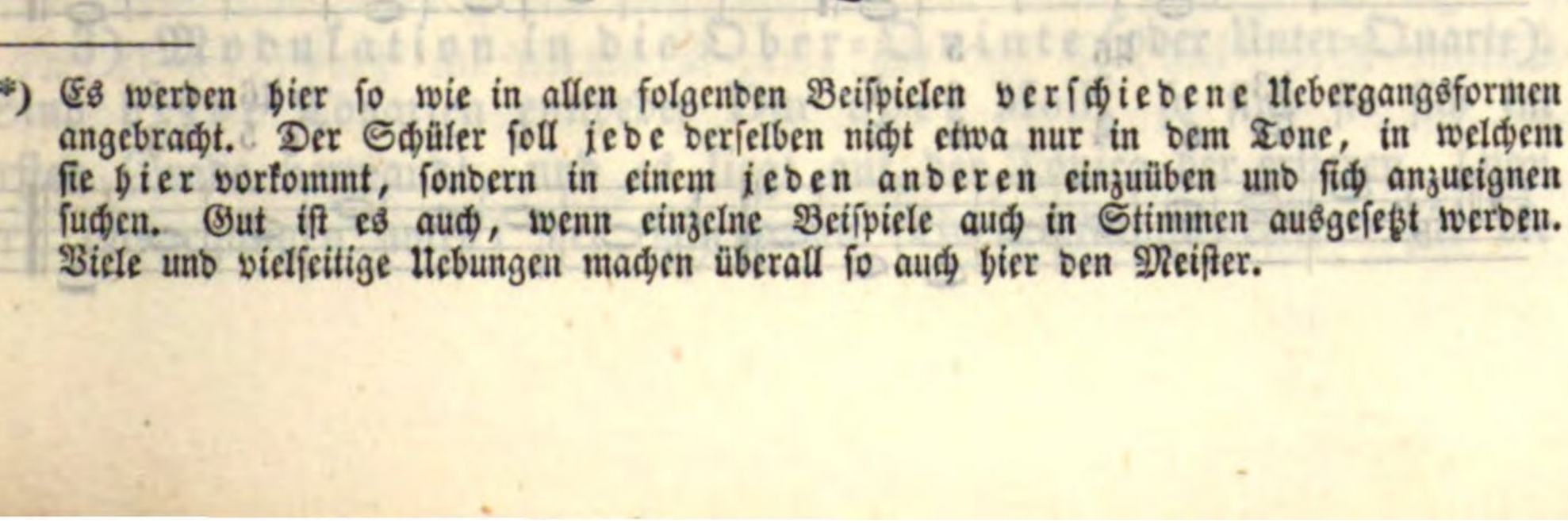
1) Modulation von der Dur-Tonart in die verwandte Moll-Tonart und von dieser in jene. Der Sitz der verwandten Moll-Tonart ist auf der kleinen Unter-Terz seiner verwandten Dur-Tonart und der Sitz der verwandten Dur-Tonart ist auf der kleinen Ober-Terz seiner verwandten Moll-Tonart. Z. B.



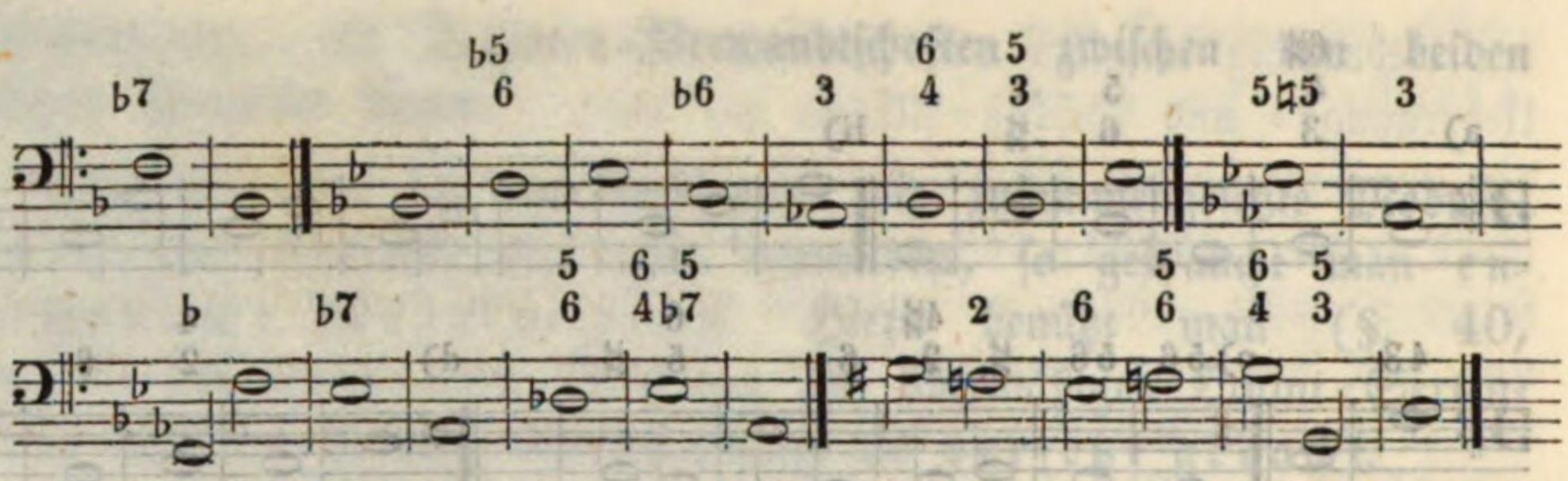
Die Modulation kann auch zusammengesetzt sein. Z. B.



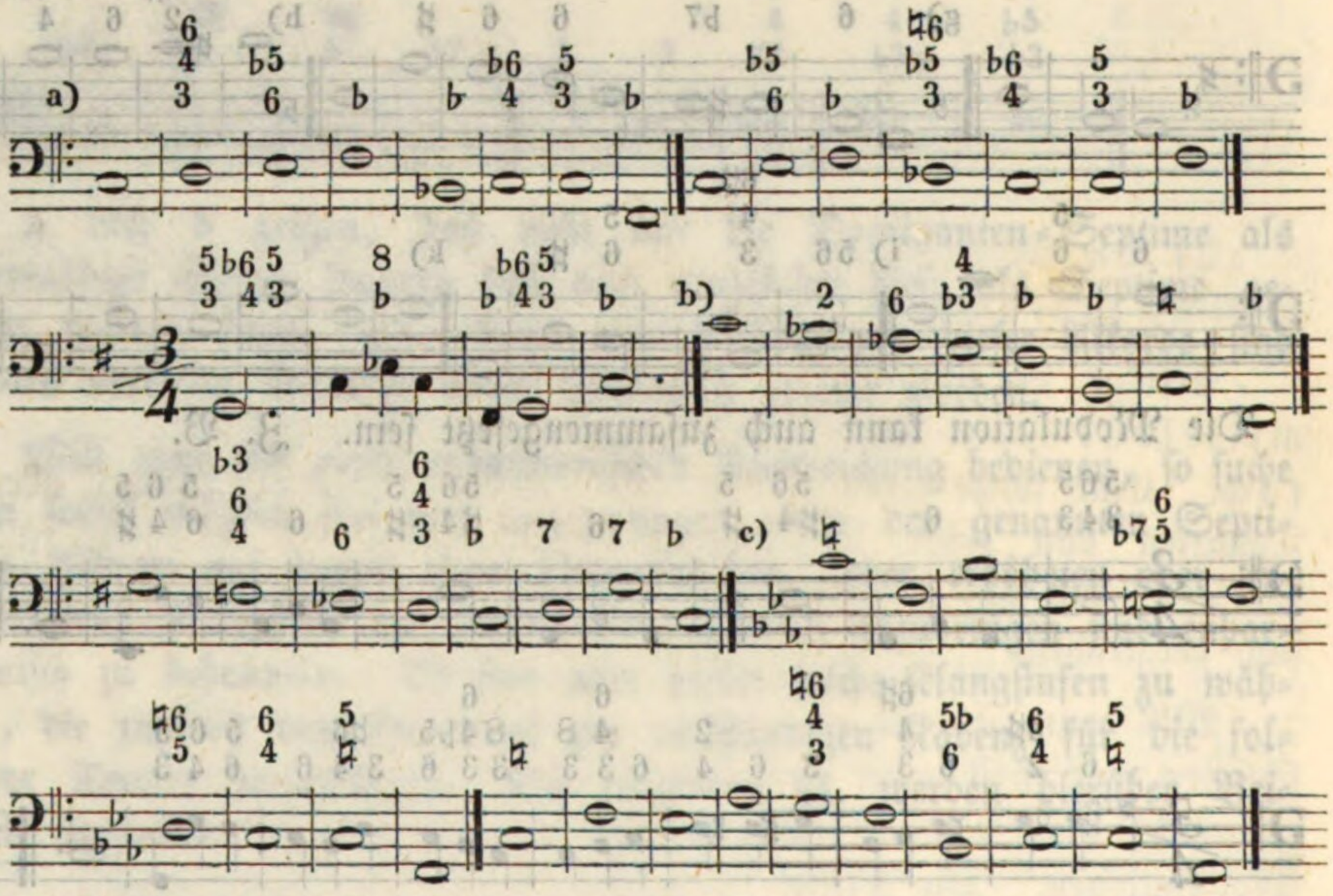
2) Modulation in die Unter-Quinte (oder Ober-Quarte). Der Ton, von dem man ausgeht, ist der Sitz des Dominanten-Akkordes für die folgende Tonart. Z. B.



*) Es werden hier so wie in allen folgenden Beispielen verschiedene Uebergangsformen angebracht. Der Schüler soll jede derselben nicht etwa nur in dem Tone, in welchem sie hier vorkommt, sondern in einem jeden anderen einzuüben und sich anzueignen suchen. Gut ist es auch, wenn einzelne Beispiele auch in Stimmen ausgesetzt werden. Viele und vielseitige Uebungen machen überall so auch hier den Meister.

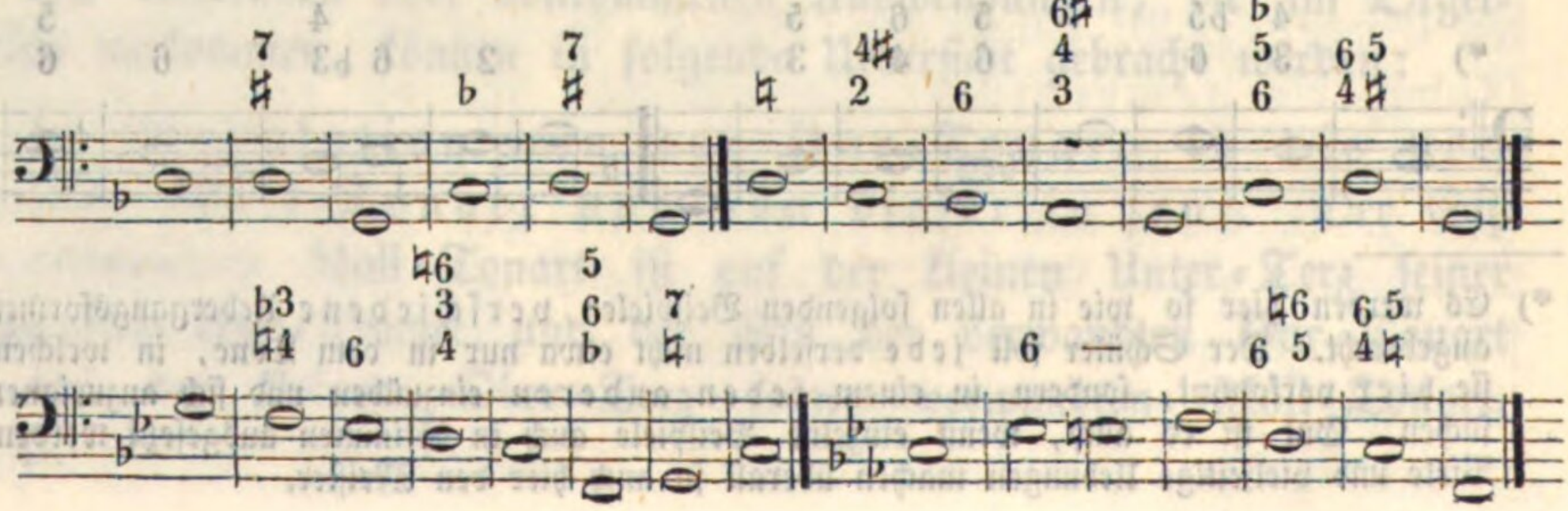


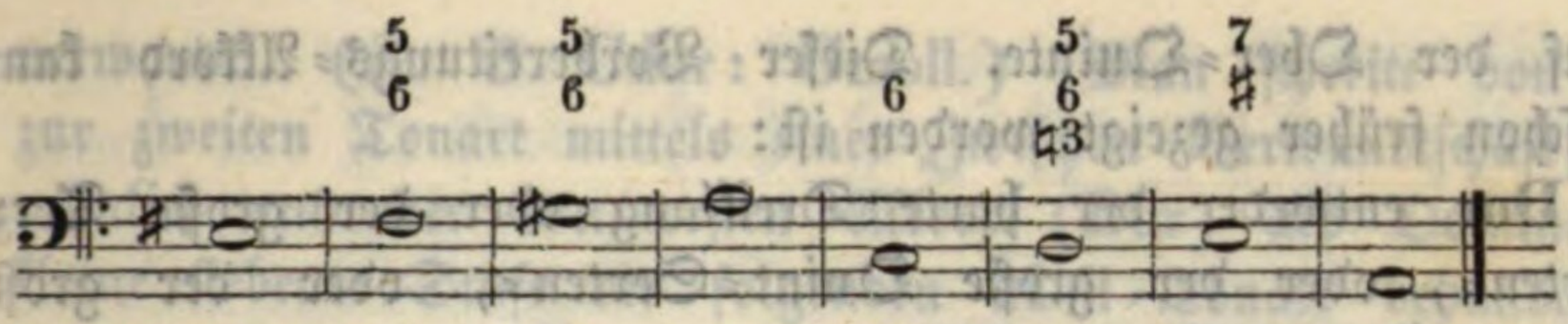
Einer Dur-Tonart kann auch unmittelbar die Moll-Tonart auf der Unter-Dominante nachfolgen, weil jeder Dur-Dreiklang als Dominanten-Akkord sowohl von Dur als auch Moll angesehen werden kann. Doch sind in diesem Falle die Uebergangsformen von b und c besser, als die von a.



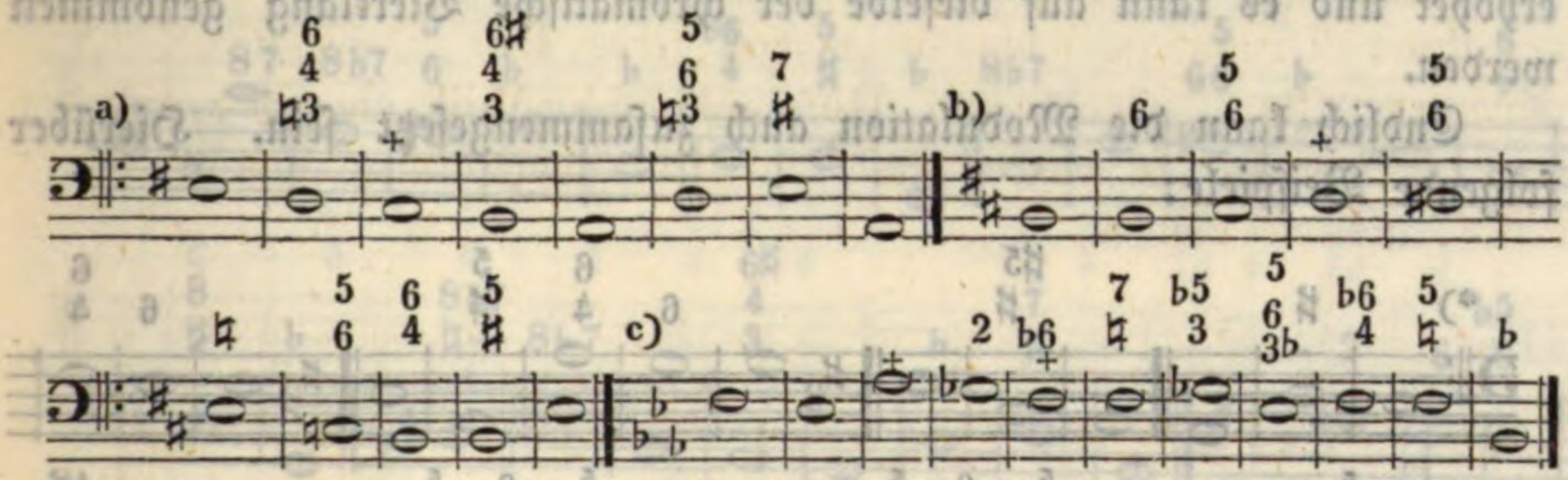
Die Formen unter c sind zusammengesetzt.

Beide Tonarten, sowohl die von der man ausgeht, als auch die der Unter-Quinte, wohin man schreitet, können auch Moll sein. Z. B.



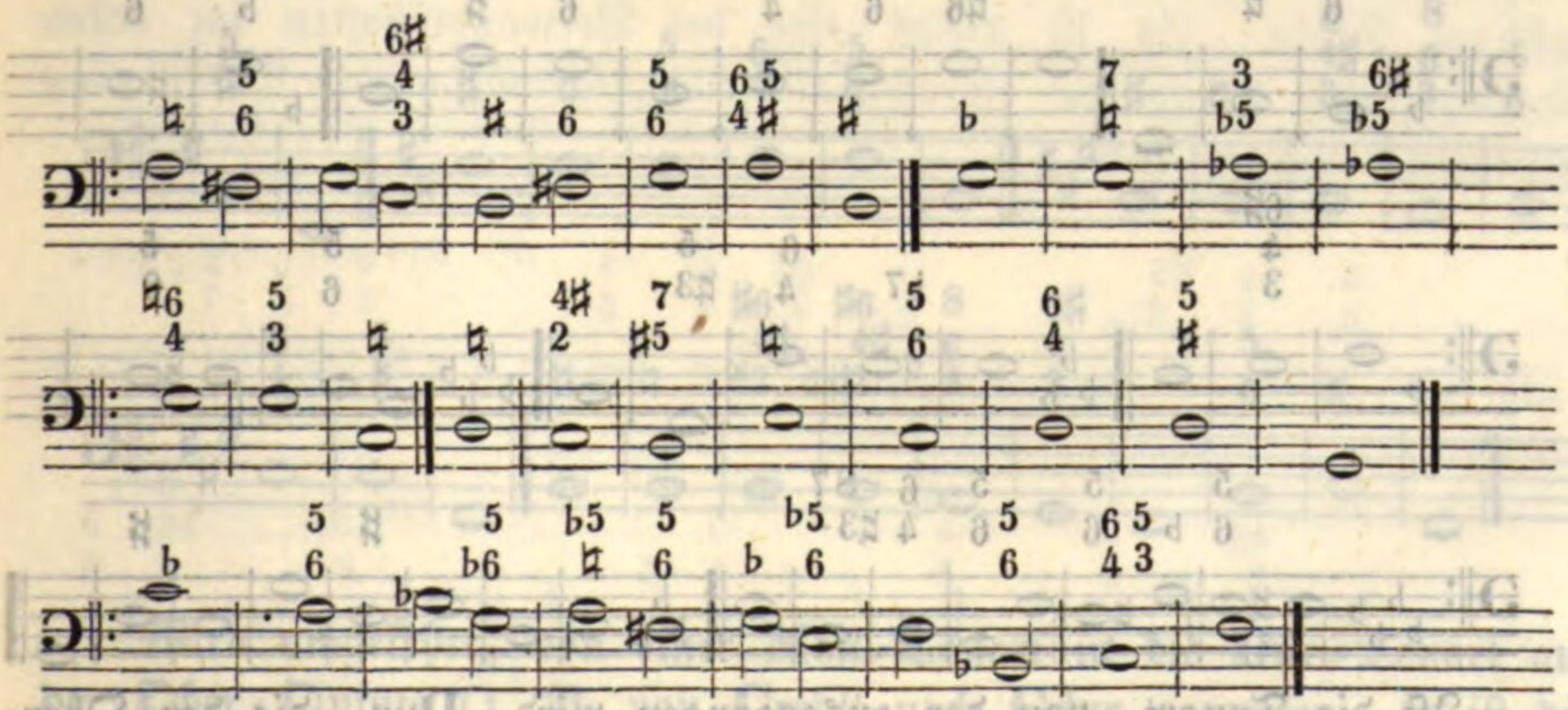


Die Verbindung dieser beiden Tonarten kann auch dadurch bewerkstelliget werden, daß zuvor in eine verwandte **Dur**-Tonart, dann erst in die **Moll**-Tonart auf der Unter-Quinte geschritten wird. Die Modulation wird hiedurch zusammengesetzt. Z. B.



Bei a wurde (um von **Emoll** nach **Amoll** zu kommen) zuerst in's **Cdur**, dann erst in's **Amoll** gegangen. Bei b wurde die verwandte **Dur**-Tonart der **Moll**-Tonart, von der ausgegangen wird, berührt. Bei c wurden beide verwandte **Dur**-Tonarten hereingezogen.

Es kann auch die erste Tonart **Moll**, die der Unter-Quinte aber **Dur** sein. Beide Tonarten sind sich im zweiten Grade verwandt und die Modulation von der einen zur anderen kann daher, soll sie natürlich sein, nur mittelbar Statt finden. Z. B.



3) Modulation in die Ober-Quinte (oder Unter-Quarte). Sind beide Tonarten entweder **Dur** oder **Moll**, so sind sie sich im ersten Grade verwandt, und es liegt auf der Tonica der ersteren, (von der ausgegangen wird) der sogenannte Vorbereitungs-Akkord für die

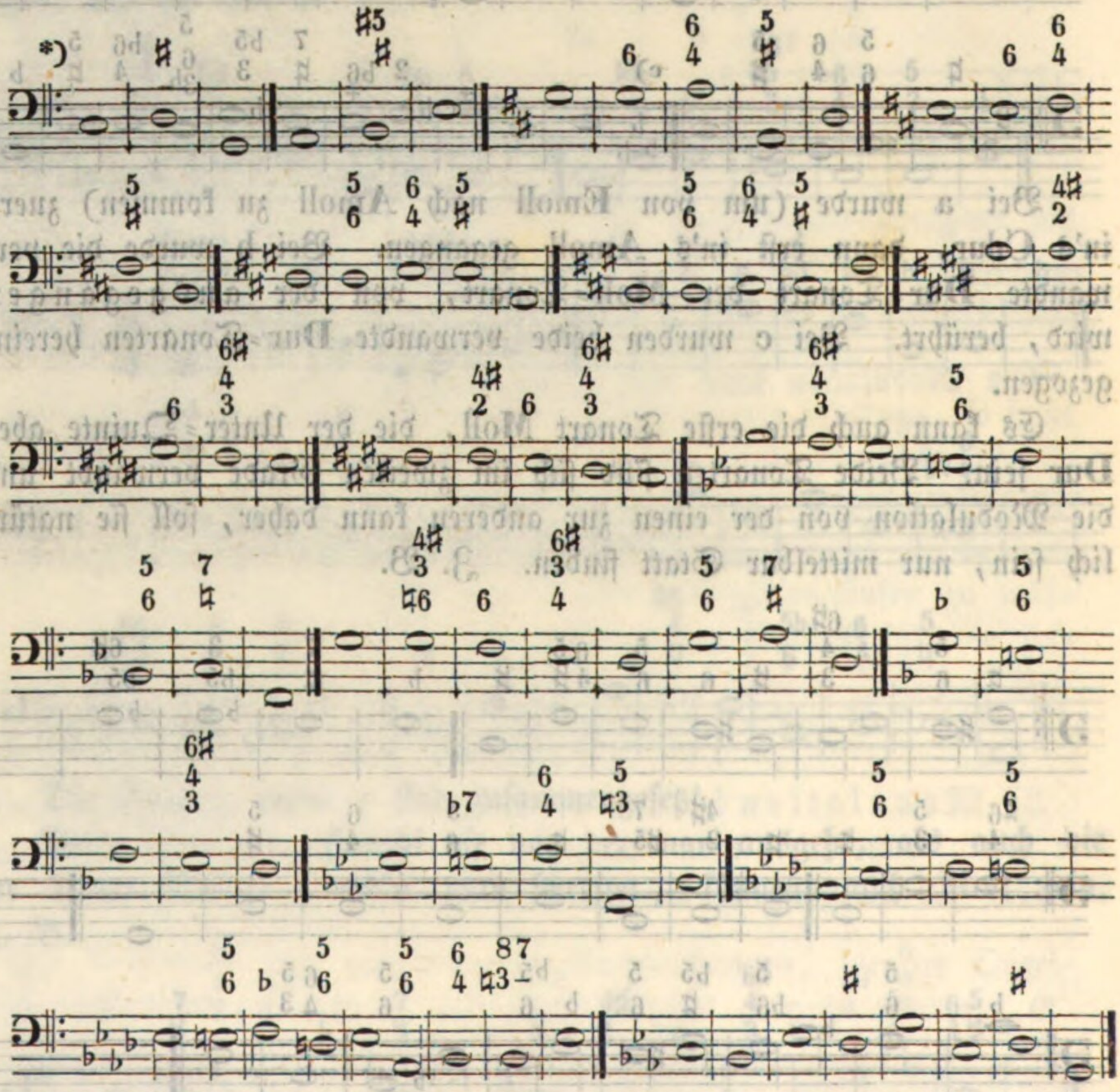
Tonart auf der Ober=Quinte. Dieser Vorbereitungs=Akkord kann sein, wie schon früher gezeigt worden ist:

a) für **Dur** entweder der harte Dreiklang oder der große Terz=Sexten=, oder der große Quint=Sexten=, oder der große Secund=Quart=Sexten=Akkord.

b) für **Moll** entweder der weiche Dreiklang, oder der gemischte Quint=Sexten=, oder der große Secund=Quarten=Akkord.

Auch kann die Vorbereitungs=Stufe um einen kleinen halben Ton erhöhet und es kann auf dieselbe der chromatische Vierklang genommen werden.

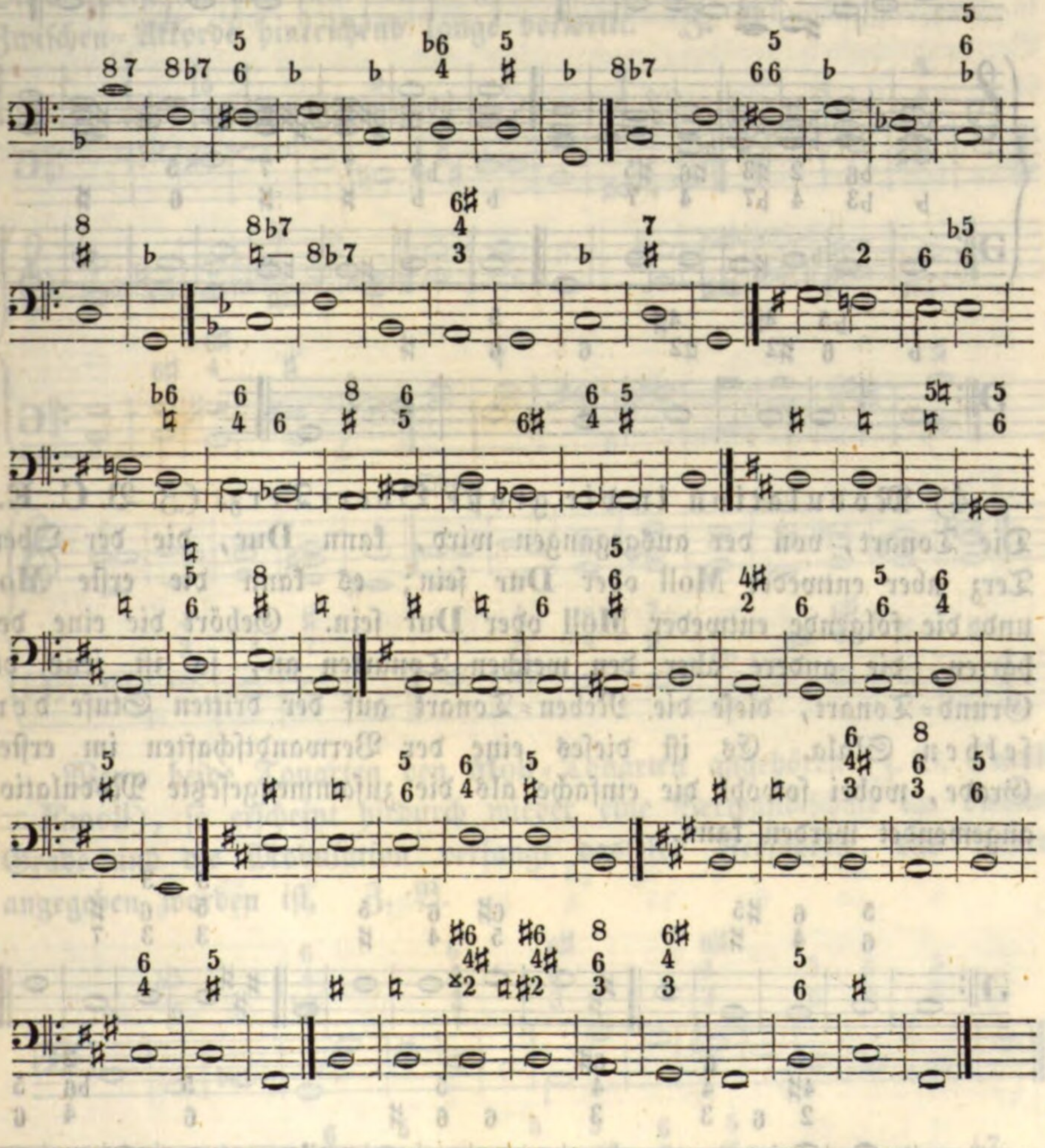
Endlich kann die Modulation auch zusammengesetzt sein. Hierüber folgende Beispiele:



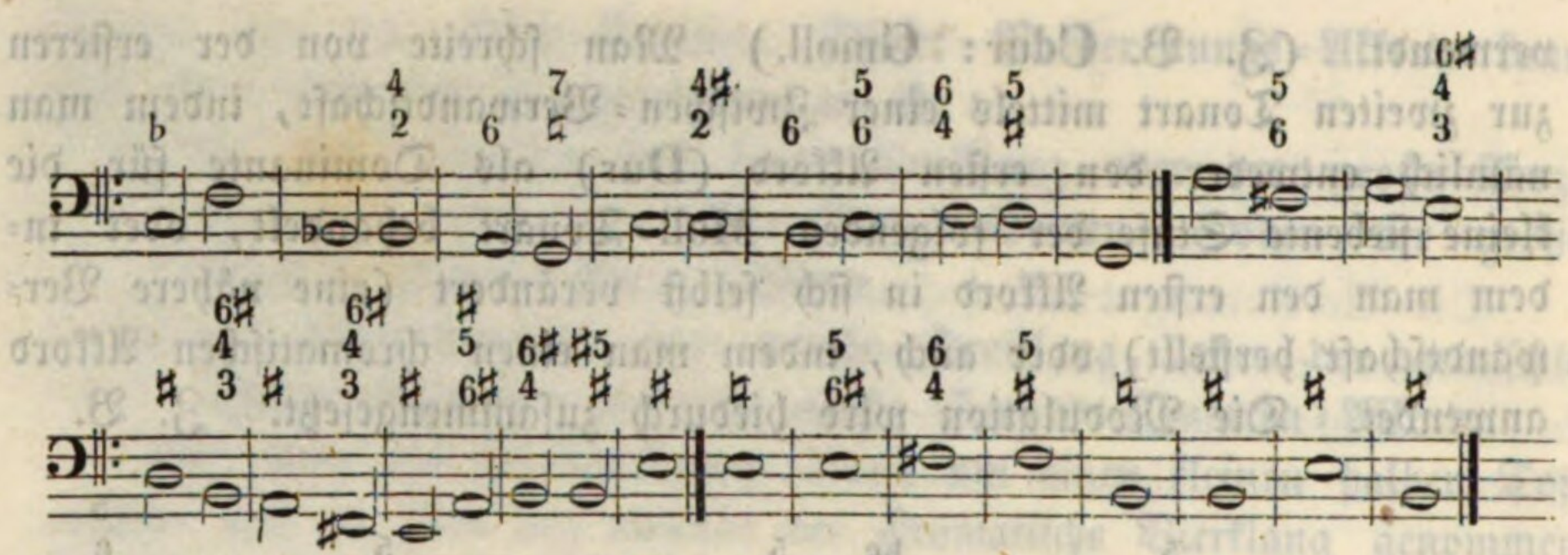
Ist die Tonart, von der ausgegangen wird, **Dur**, die der Ober=Quinte aber **Moll**, so sind sich beide Tonarten im zweiten Grade

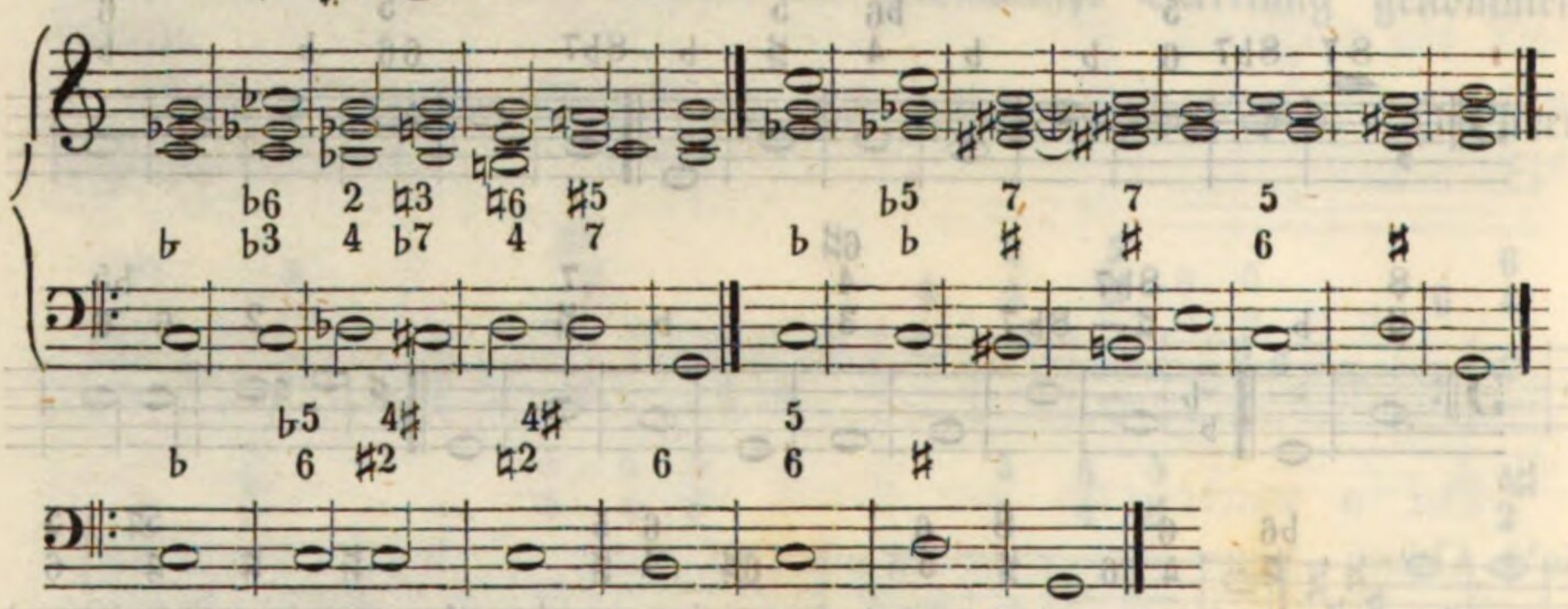
*) Es ist schon gesagt worden, daß eine bleibende Modulation mit einer vollständigen Kadenz geschlossen werden muß.

verwandt. (Z. B. **C**dur: **G**moll.) Man schreite von der ersteren zur zweiten Tonart mittels einer Zwischen-Verwandtschaft, indem man nämlich entweder den ersten Akkord (**Dur**) als Dominante für die kleine siebente Stufe der folgenden **Moll**-Tonart behandelt, oder indem man den ersten Akkord in sich selbst verändert (eine nähere Verwandtschaft herstellt) oder auch, indem man einen chromatischen Akkord anwendet. Die Modulation wird hiedurch zusammengesetzt. Z. B.

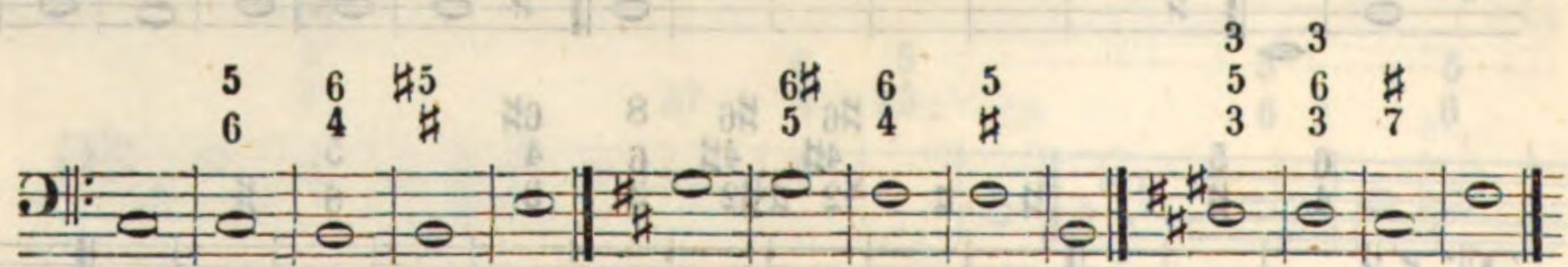


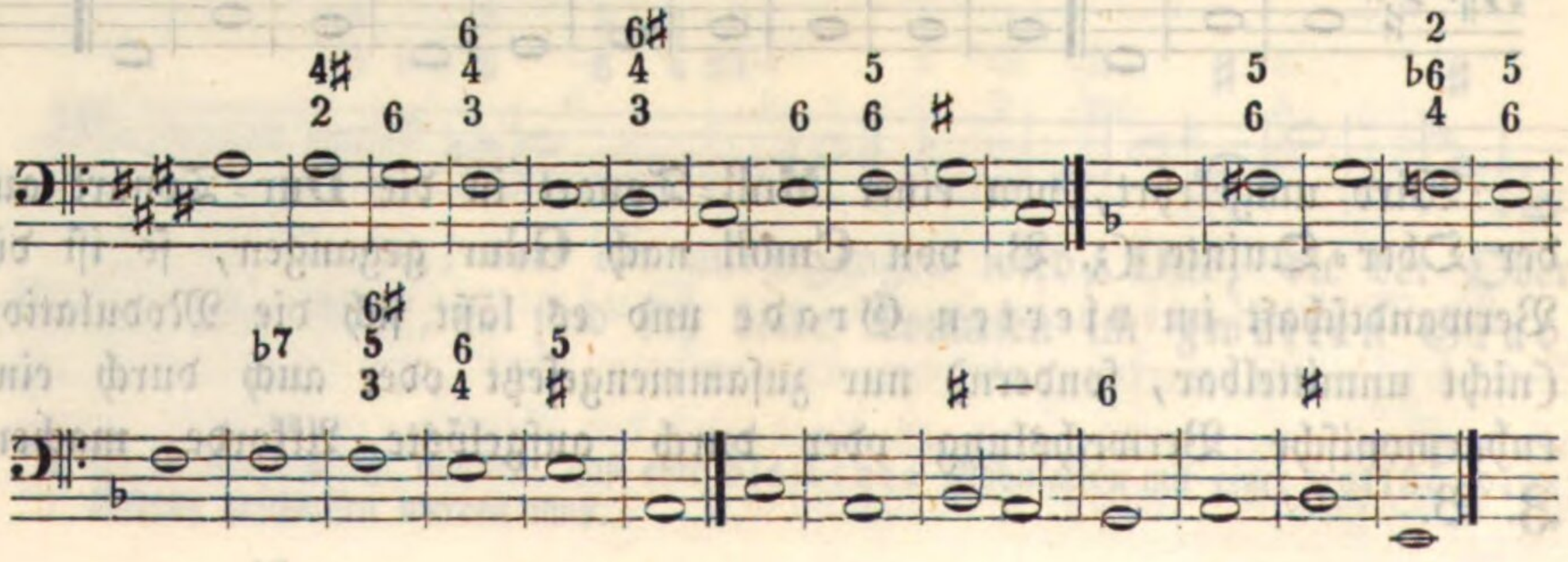
Wird umgekehrt, von einer **Moll**-Tonart in die **Dur**-Tonart auf der Ober-Quinte (z. B. von **C**moll nach **G**dur gegangen, so ist die Verwandtschaft im vierten Grade und es läßt sich die Modulation (nicht unmittelbar, sondern) nur zusammengesetzt oder auch durch eine enharmonische Verwechslung oder durch aufgelöste Akkorde machen. Z. B.



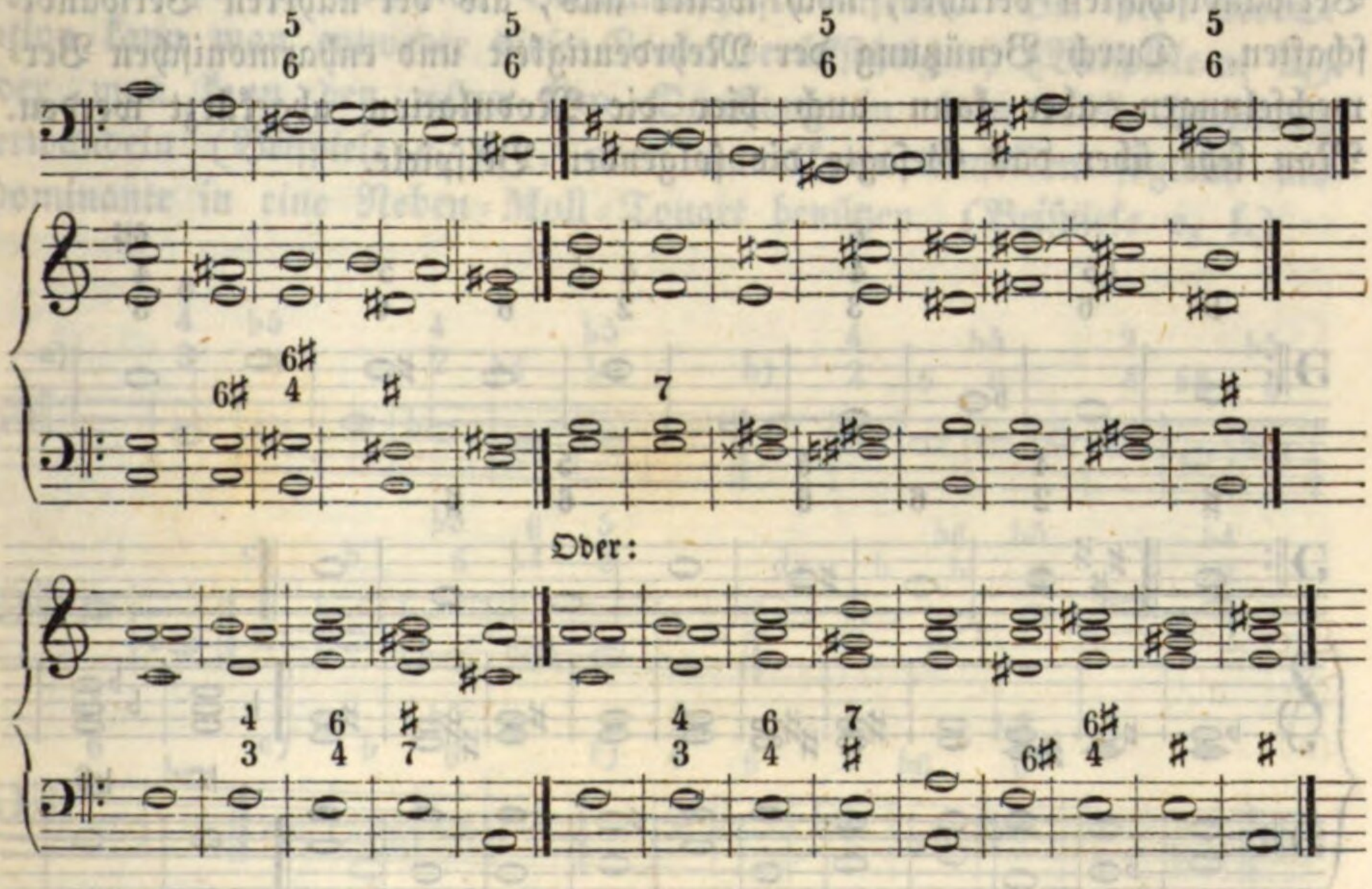


4) Modulation in die große Ober-Terz. (Z. B. C-E.) Die Tonart, von der ausgegangen wird, kann **Dur**, die der Ober-Terz aber entweder **Moll** oder **Dur** sein; es kann die erste **Moll** und die folgende entweder **Moll** oder **Dur** sein. Gehört die eine den harten, die andere aber den weichen Tonarten an, so ist jene die Grund-Tonart, diese die Neben-Tonart auf der dritten Stufe derselben Skala. Es ist dieses eine der Verwandtschaften im ersten Grade, wobei sowohl die einfache als die zusammengesetzte Modulation angewendet werden kann.

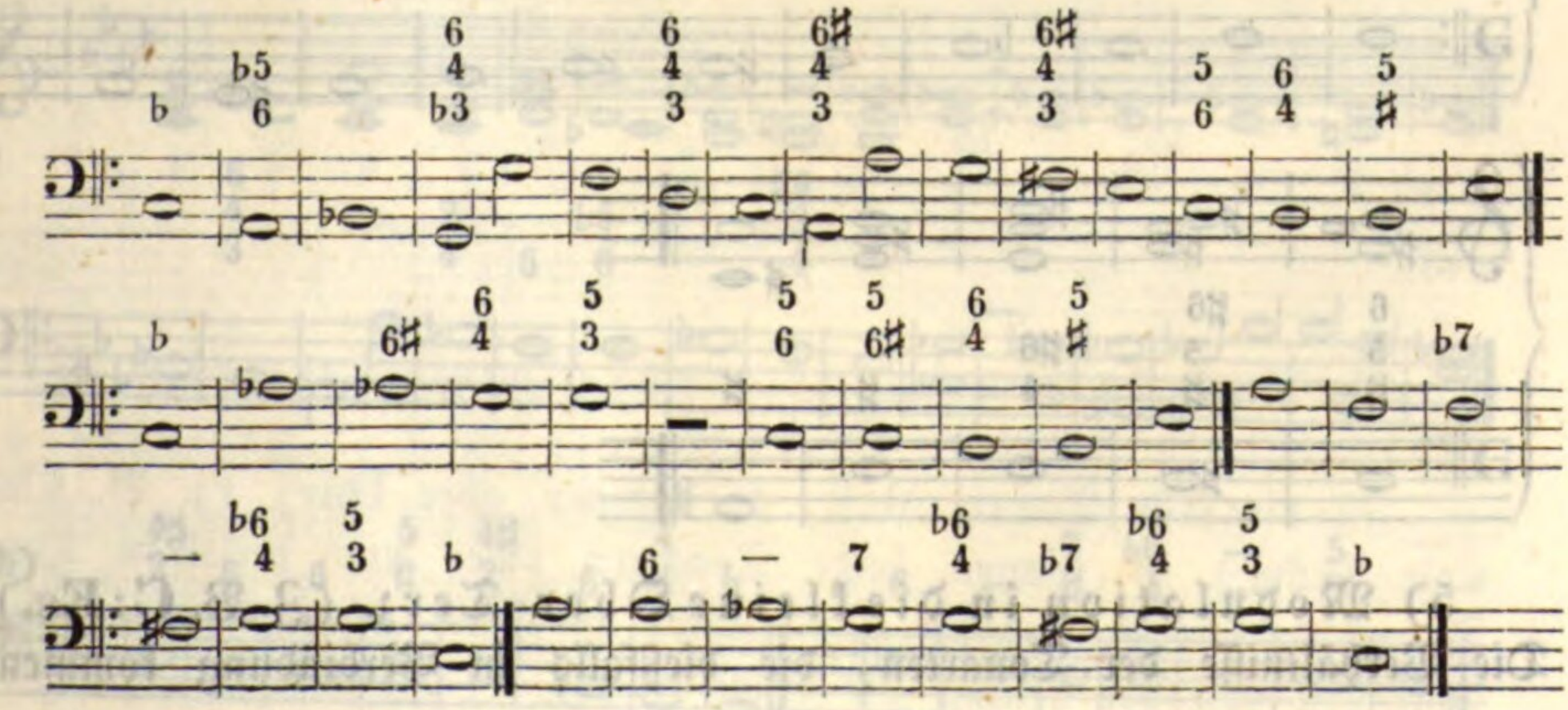


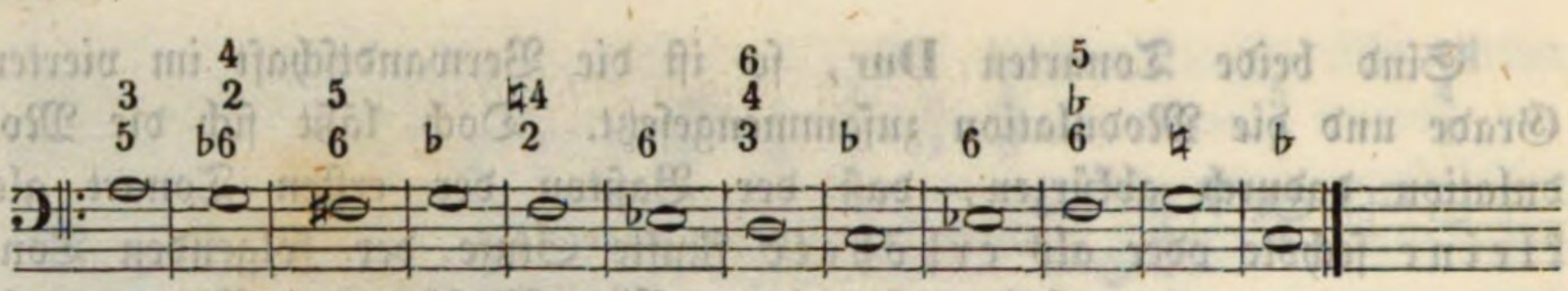


Sind beide Tonarten **Dur**, so ist die Verwandtschaft im vierten Grade und die Modulation zusammengesetzt. Doch läßt sich die Modulation dadurch abkürzen, daß der Baßton der ersten Tonart als kleine sechste oder als erhöhete fünfte Stufe der folgenden Tonart angenommen und behandelt wird. Eine Verkürzung gibt es auch, wenn die Form der vollkommenen Kadenz wie zum Uebergange nach **Moll** gestellt, dann der Zwischen-Akkord nach **Dur** aufgelöset wird. Diese Weise ist aber nur dann zu empfehlen, wenn man bei jedem Zwischen-Akkorde hinreichend lange verweilt. Z. B.

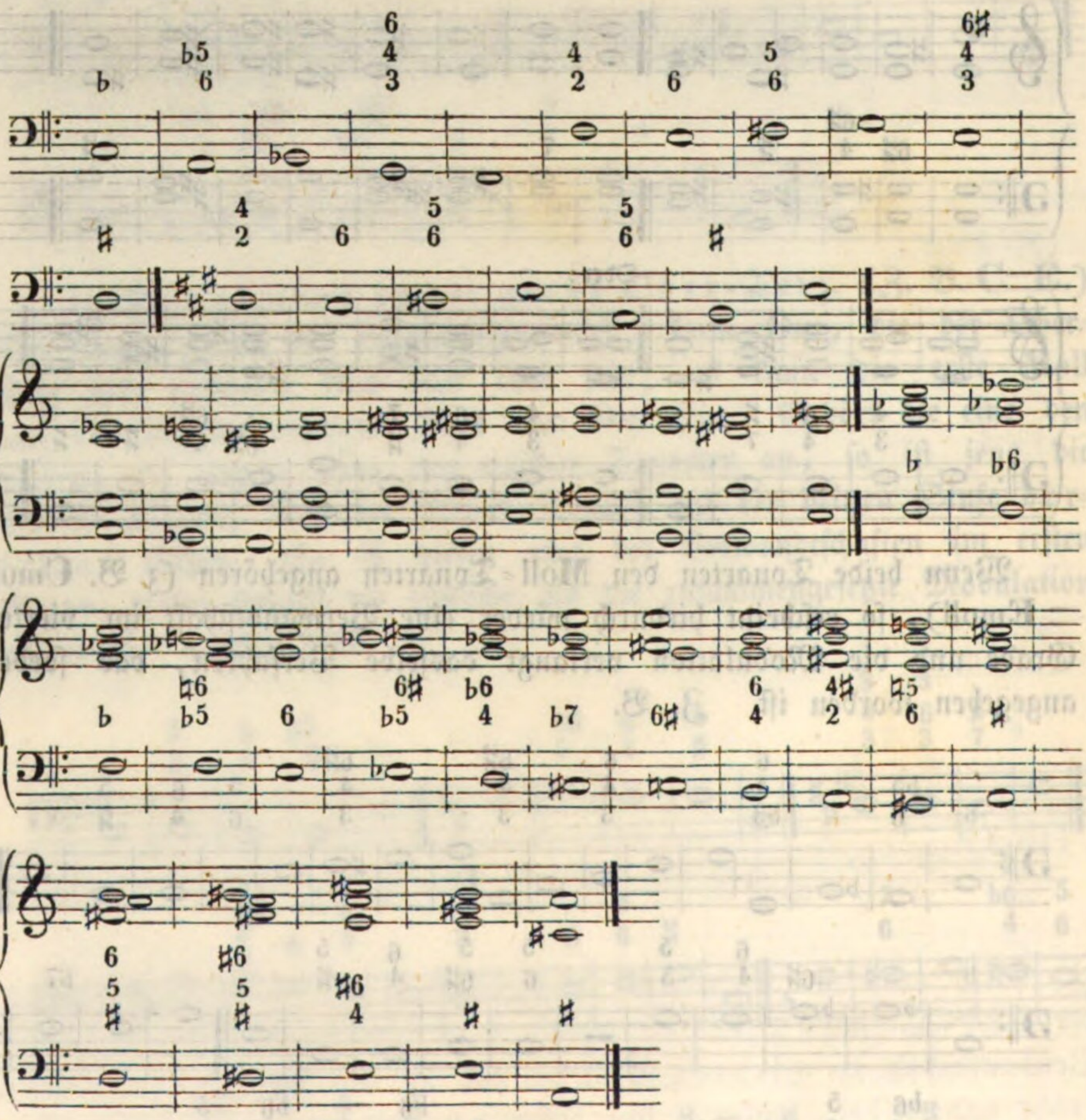


Wenn beide Tonarten den **Moll**-Tonarten angehören (z. B. **Cmoll** = **Emoll**), so erscheint hiedurch wieder eine Verwandtschaft im vierten Grade und die Modulation verlangt dasselbe Verfahren, das soeben angegeben worden ist. Z. B.





Noch entfernter ist die Verwandtschaft, wenn von einer **Moll**-Tonart in die **Dur**-Tonart seiner großen Ober-Terz übergegangen werden soll. (Z. B. von **C**moll nach **E**dur.) Eben darum dehnt sich in diesem Falle die zusammengesetzte Modulation, die alle Zwischen-Verwandtschaften berührt, noch weiter aus, als bei näheren Verwandtschaften. Durch Benützung der Mehrdeutigkeit und enharmonischen Verwechselungen aber kann auch hier die Modulation abgekürzt werden. Man sehe über das Gesagte die folgenden Beispiele.

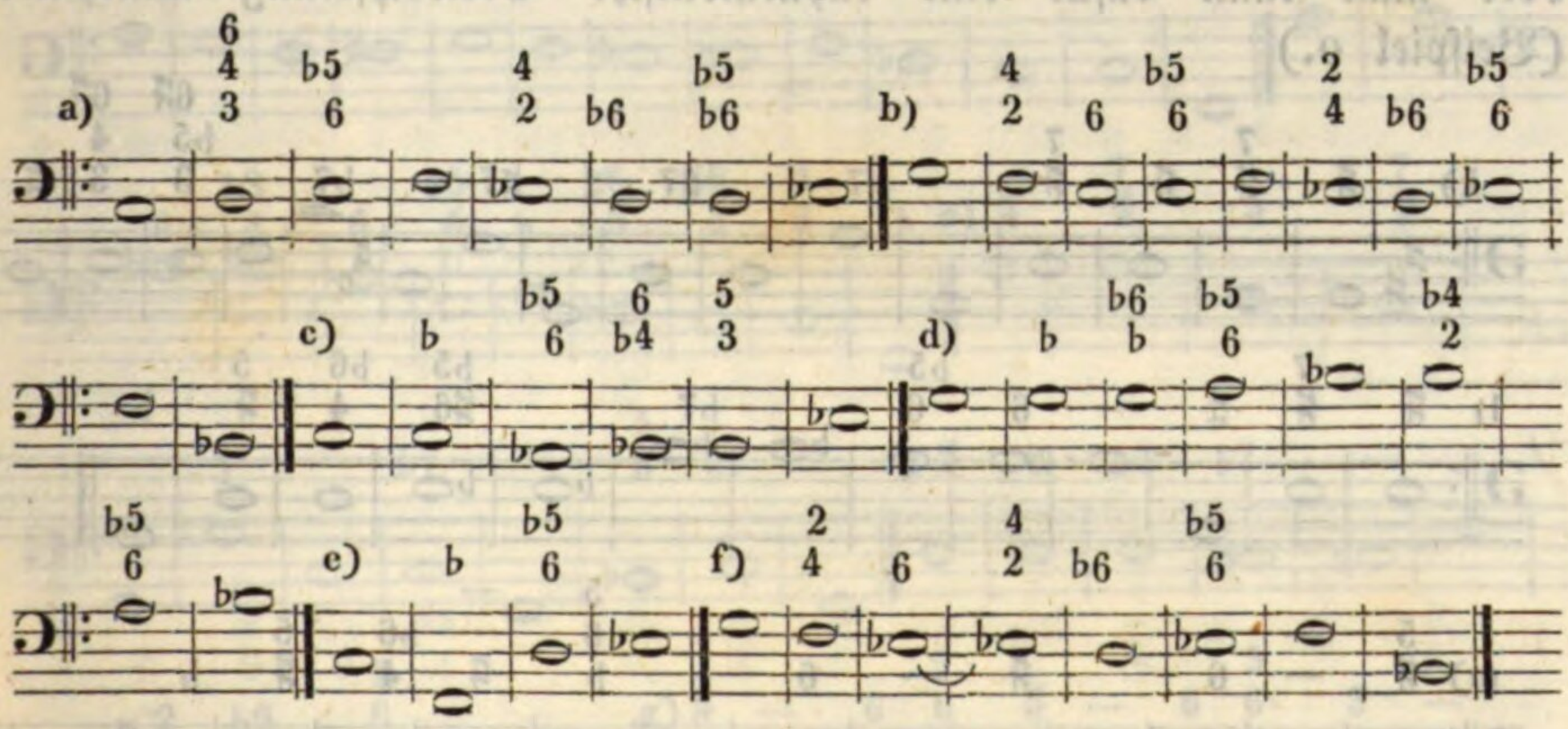


5) **Modulation in die kleine Ober-Terz.** (Z. B. **C**:**Es**.) Die Verhältnisse der Tonarten, die dießfalls in Verbindung kommen

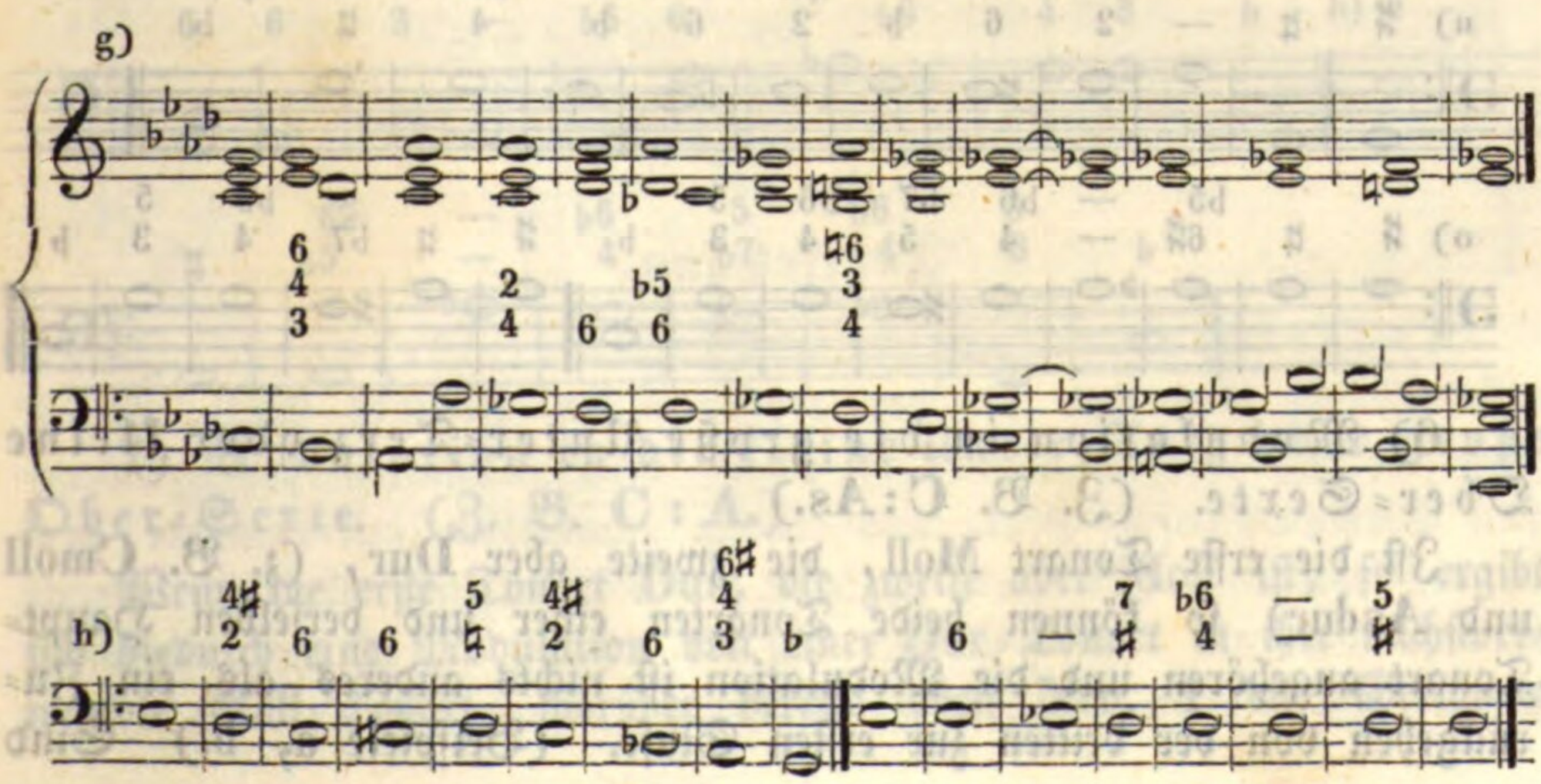
können, sind dieselben, die bei den obigen Modulationen vorgekommen sind.

Ist der erste Ton **Moll**, der zweite aber **Dur**, (z. B. **Cmoll = Esdur**) so ist dieß die Verbindung einer **Moll**-Tonart mit seiner zunächst verwandten **Dur**-Tonart, welche bereits in diesem §. oben **Nro. 1** vorgekommen ist.

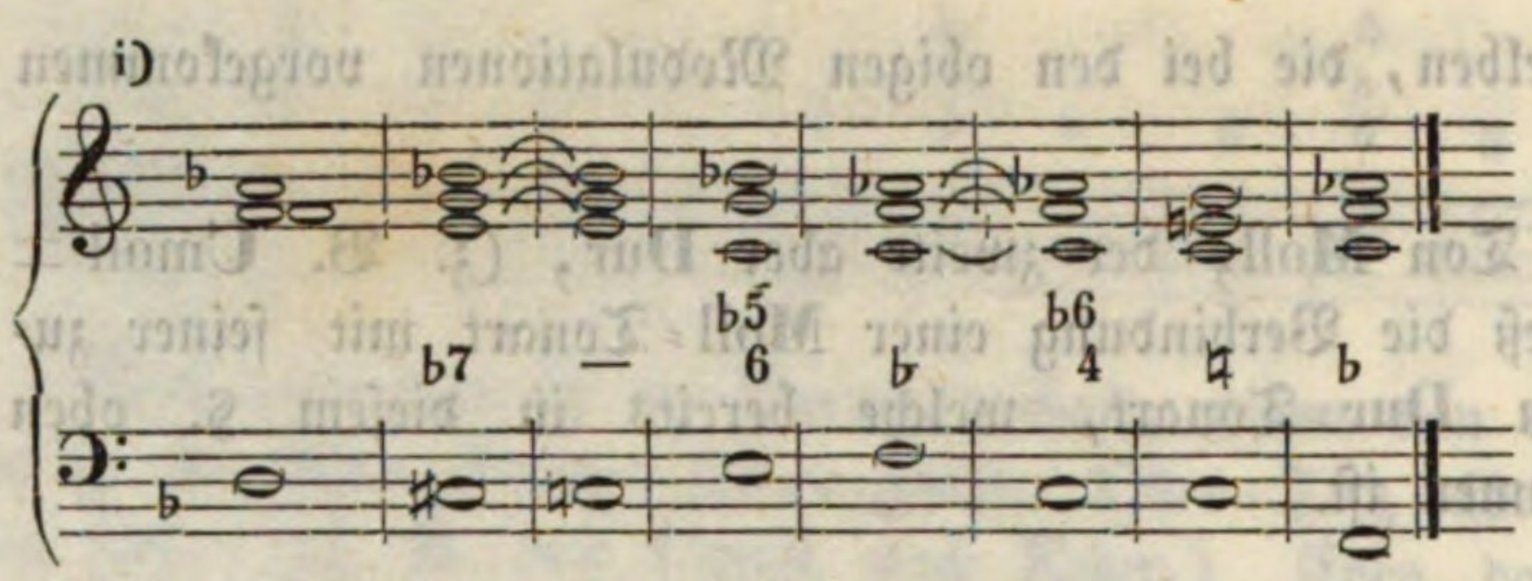
Sind beide Töne **Dur** (z. B. **Cdur : Esdur**), so sind sie sich im dritten Grade der Quinten-Verwandtschaft entfernt. Bei der Modulation kann man entweder diese Grade berücksichtigen, (Beispiele a, b,) oder man kann den ersten **Dur**-Dreiklang in einen **Moll**-Dreiklang verwandeln (Beispiele c, d,), oder man kann denselben sogleich als Dominante in eine Neben-**Moll**-Tonart benützen. (Beispiele e, f.)



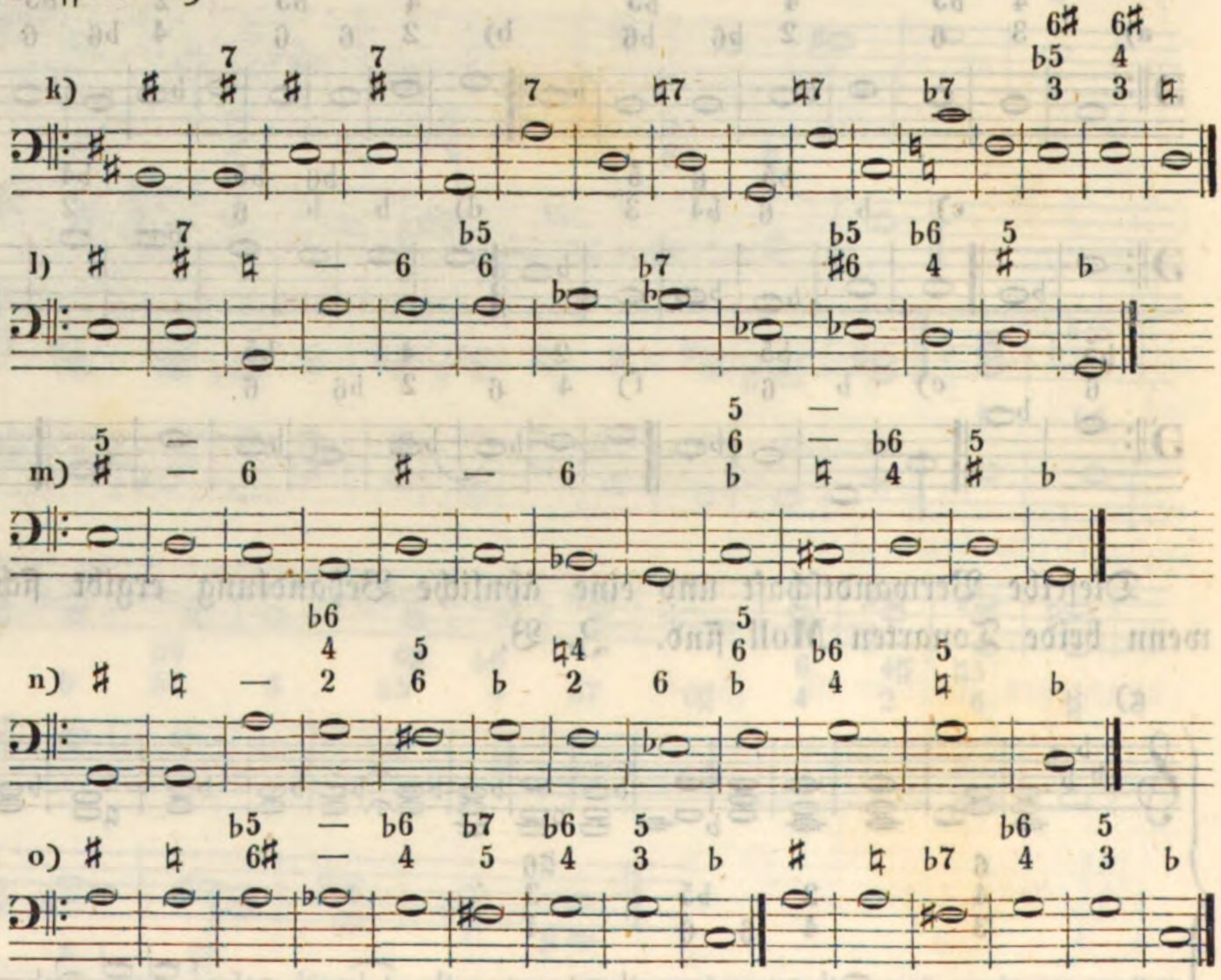
Dieselbe Verwandtschaft und eine ähnliche Behandlung ergibt sich, wenn beide Tonarten **Moll** sind. Z. B.



i)



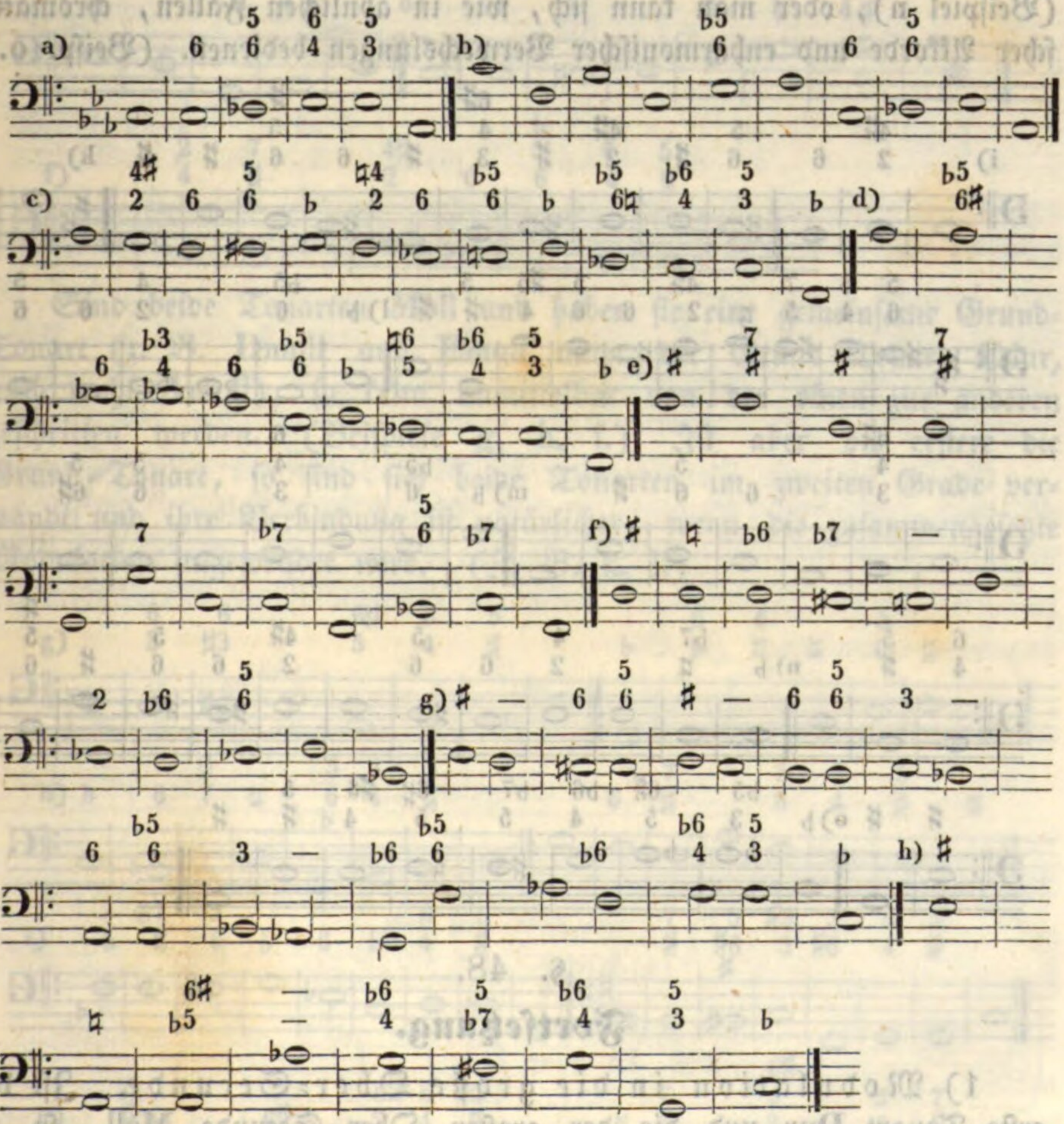
Entfernt (im sechsten Grade) verwandt sind sich aber beide Tonarten, wenn die erste **Dur** und die zweite **Moll** ist. Wenn man nicht alle Verwandtschaftsgrade (wie bei k) durchgehen will, so kann man den ersten Akkord, eben weil er **Dur** ist, als Dominante in die nächstfolgende **Moll**-Tonart benützen; (Beispiele l, m,) oder man kann den ersten **Dur**-Akkord in einen **Moll**-Akkord verwandeln; (Beispiel n,) oder man kann dafür eine enharmonische Verwechselung annehmen. (Beispiel o.)



6) Modulation in die große Unter-Terz oder kleine Ober-Sexte. (Z. B. **C**:**As**.)

Ist die erste Tonart **Moll**, die zweite aber **Dur**, (z. B. **C**moll und **As**dur) so können beide Tonarten einer und derselben Haupt-Tonart angehören und die Modulation ist nichts anderes als ein Zurückgehen von der dritten zur ersten Stufe. (Beispiele a, b.) Sind

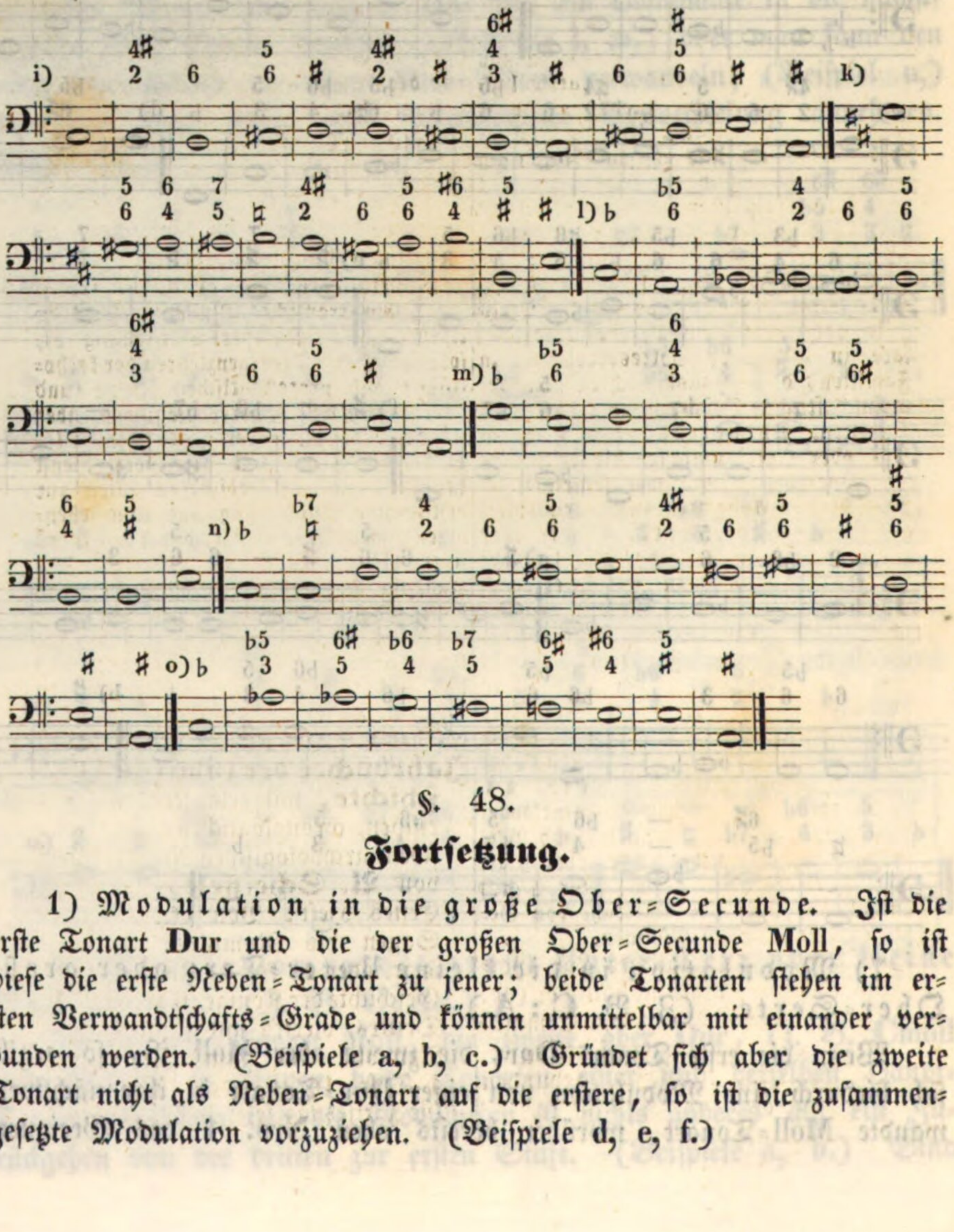
beide Tonarten **Moll** (z. B. **Amoll : Fmoll**) oder beide **Dur** (z. B. **Adur : Fdur**), so sind sie sich im vierten Grade verwandt und die Modulationen können alle bisher aufgestellten zusammengesetzten Formen annehmen. (Beispiele c, d, e, f.) Noch mehr ist dieses der Fall, wenn die erste Tonart den **Dur**=, die zweite aber den **Moll**=Tonarten angehört (z. B. **Edur : Cmoll**), in welchem Falle die Verwandtschaft im siebenten Grade besteht. Doch kann auch hier wieder der erste **Dur**=Akkord als Dominante für eine **Moll**=Tonart behandelt werden. (Beispiele g, h.)



7) Modulation in die kleine Unter=Terz oder große Ober=Sexte. (Z. B. **C : A.**)

Wenn die erste Tonart **Dur**, die zweite aber **Moll** ist, so ergibt sich hiedurch eine Modulation von einer **Dur**=Tonart in ihre nächstverwandte **Moll**=Tonart, worüber bereits oben **Nro. 1** das Geeignete

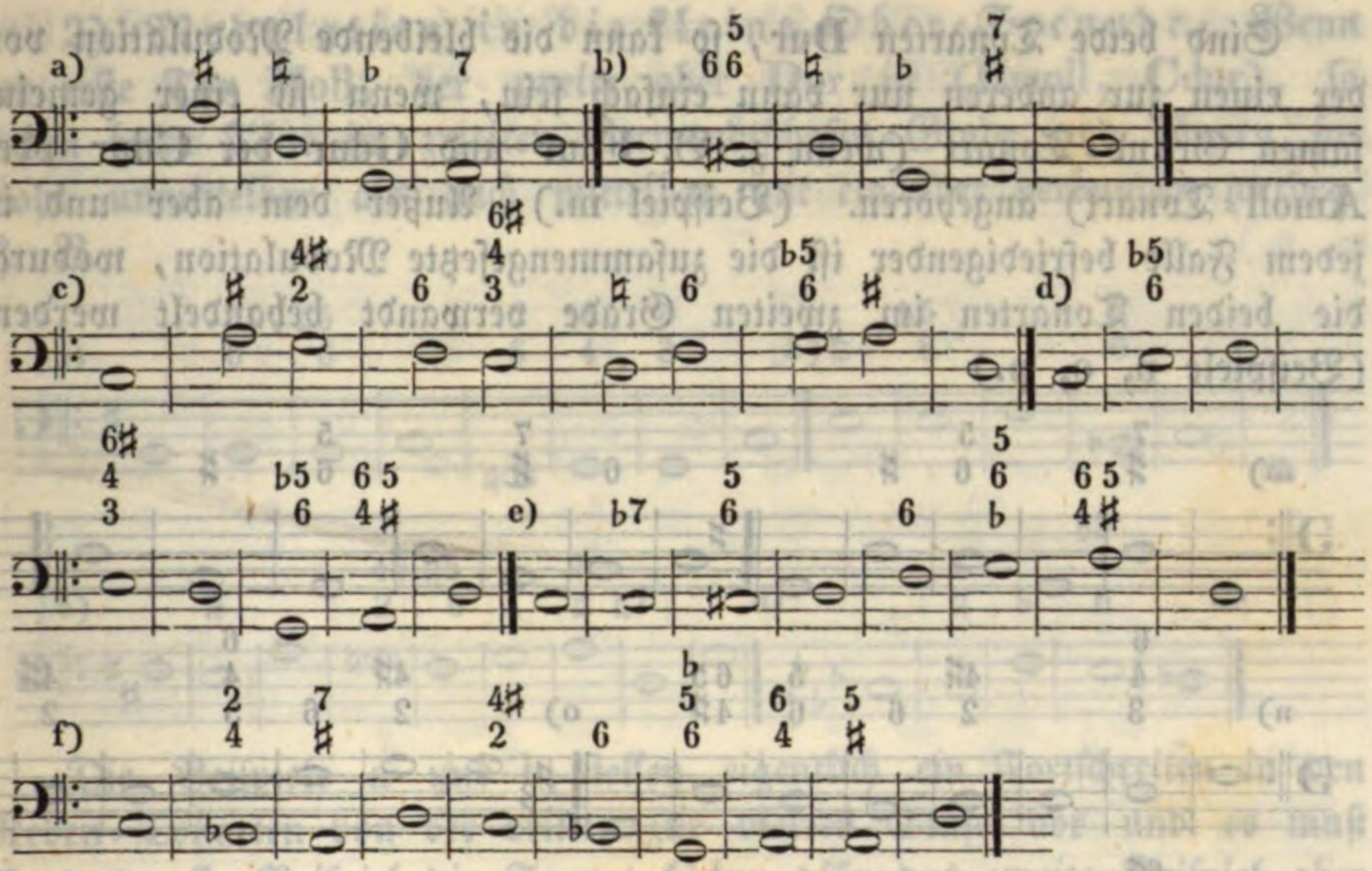
gesagt worden ist. Sind beide Tonarten **Dur** (z. B. **C**dur : **A**dur) oder sind beide **Moll** (z. B. **C**moll : **A**moll), so stehen sie im dritten Verwandtschaftsgrade zu einander und die Modulation hat keine Schwierigkeit, weil man nur die Quinten-Verwandtschaft in aufsteigender Linie zu verfolgen braucht. (Beispiele i, k, l, m.) Entfernter sind sich aber die Tonarten verwandt, wenn von einer **Moll**-Tonart in die **Dur**-Tonart auf der kleinen Unter-Terz gegangen werden soll. (Z. B. von **C**moll nach **A**dur.) Man kann auch hier entweder alle dazwischen liegenden Quinten-Verwandtschaften durchgehen, (Beispiel n), oder man kann sich, wie in ähnlichen Fällen, chromatischer Akkorde und enharmonischer Verwechslungen bedienen. (Beisp. o.)



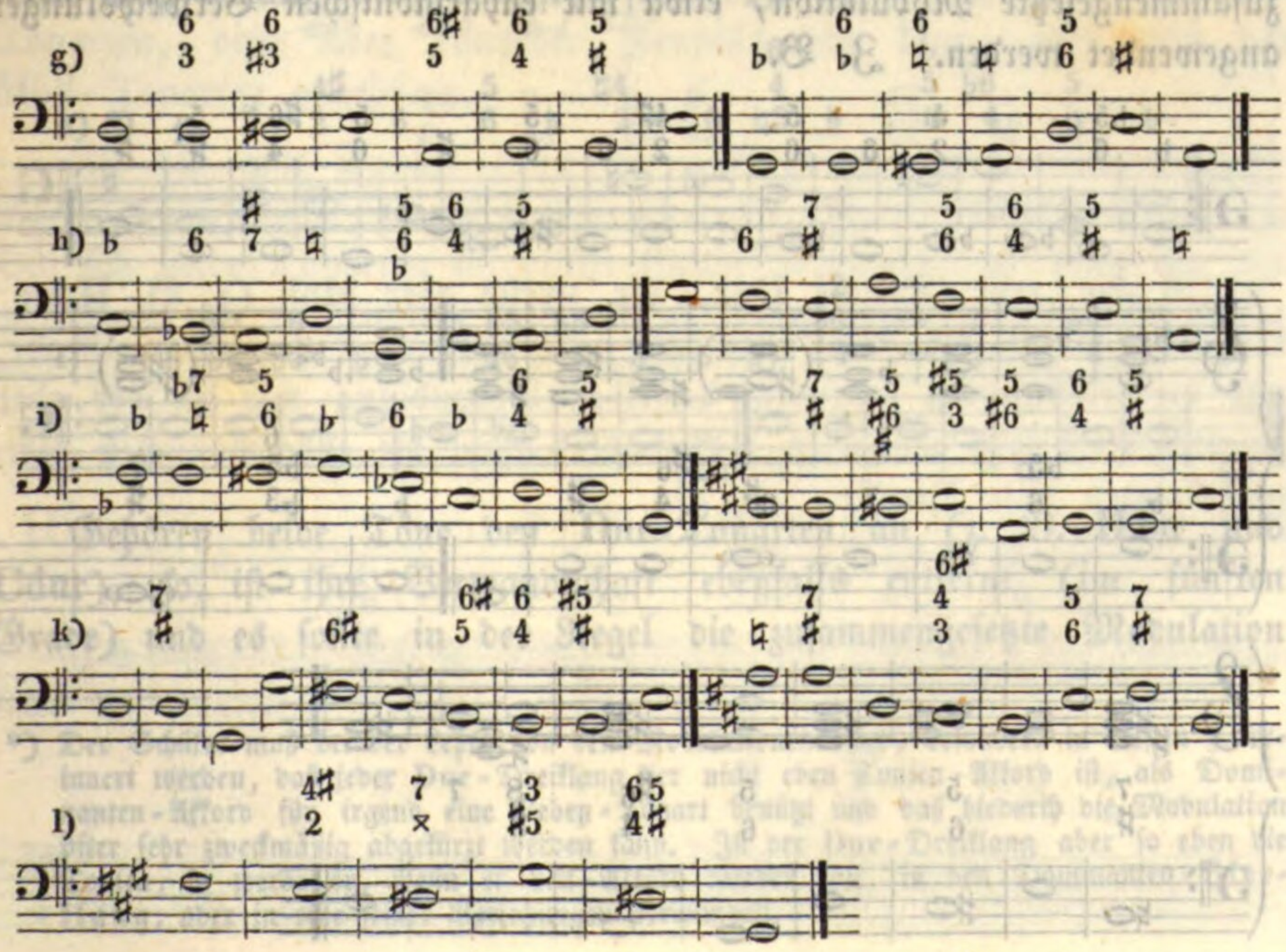
§. 48.

Fortsetzung.

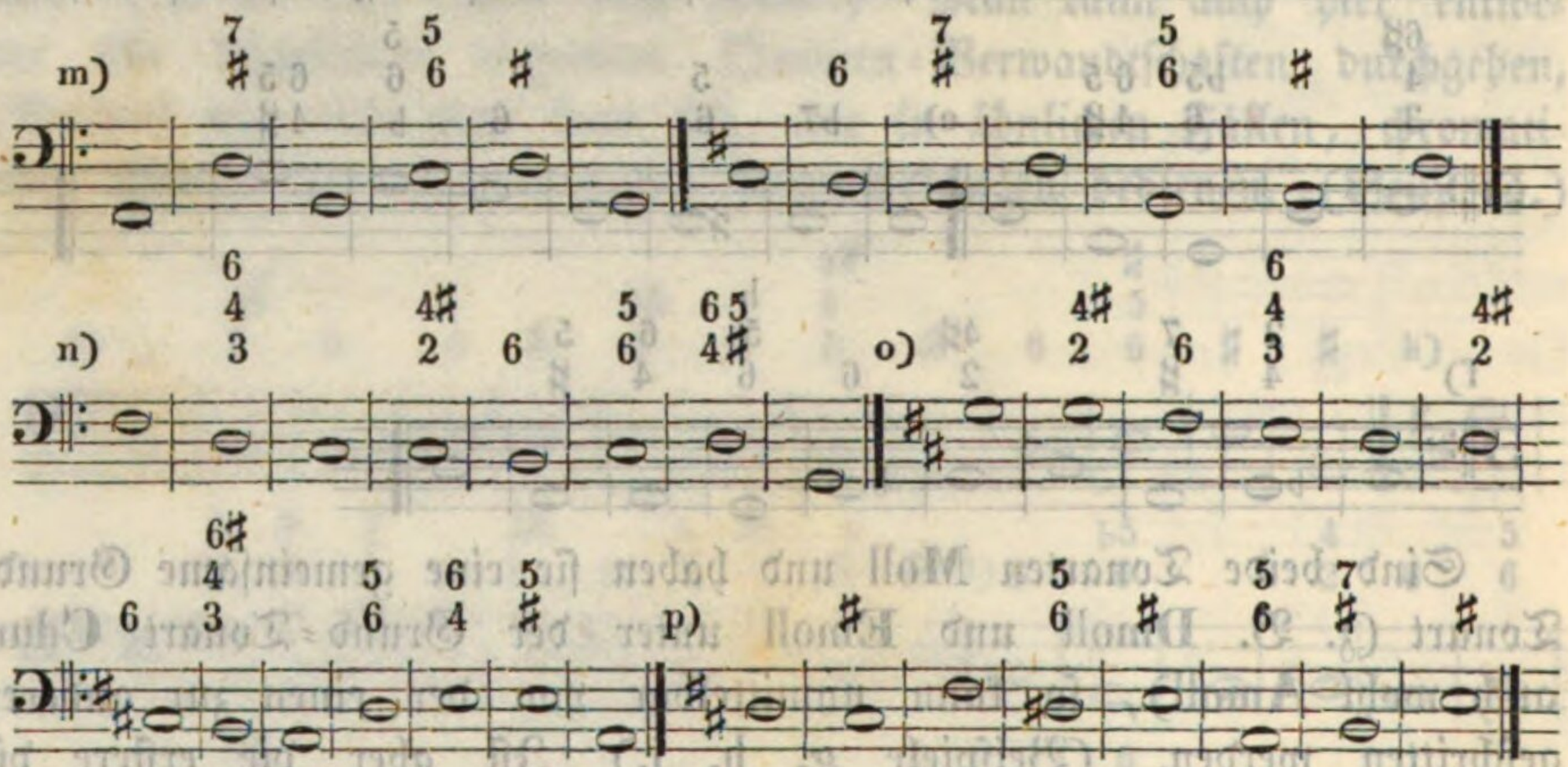
1) **Modulation in die große Ober-Secunde.** Ist die erste Tonart **Dur** und die der großen Ober-Secunde **Moll**, so ist diese die erste Neben-Tonart zu jener; beide Tonarten stehen im ersten Verwandtschafts-Grade und können unmittelbar mit einander verbunden werden. (Beispiele a, b, c.) Gründet sich aber die zweite Tonart nicht als Neben-Tonart auf die erstere, so ist die zusammengesetzte Modulation vorzuziehen. (Beispiele d, e, f.)



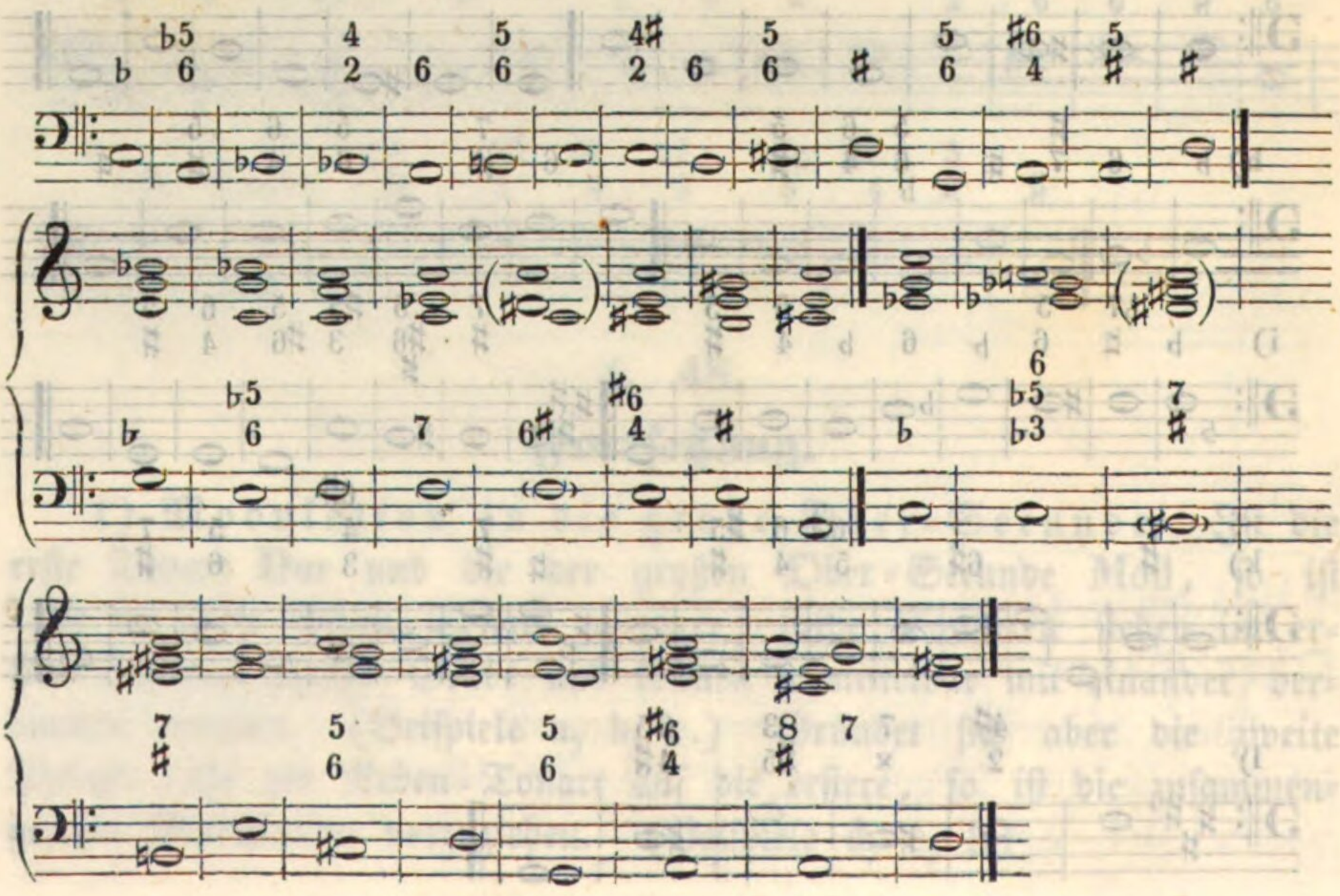
Sind beide Tonarten **M**oll und haben sie eine gemeinsame Grund=Tonart (z. B. **D**moll und **E**moll unter der Grund=Tonart **C**dur, auch wohl **A**moll), so kann unmittelbar von der einen zur anderen geschritten werden. (Beispiele g, h, i.) Ist aber die erstere die Grund=Tonart, so sind sich beide Tonarten im zweiten Grade verwandt und ihre Verbindung ist natürlicher, wenn die zusammengesetzte Modulation angewendet wird. (Z. B. k, l.)



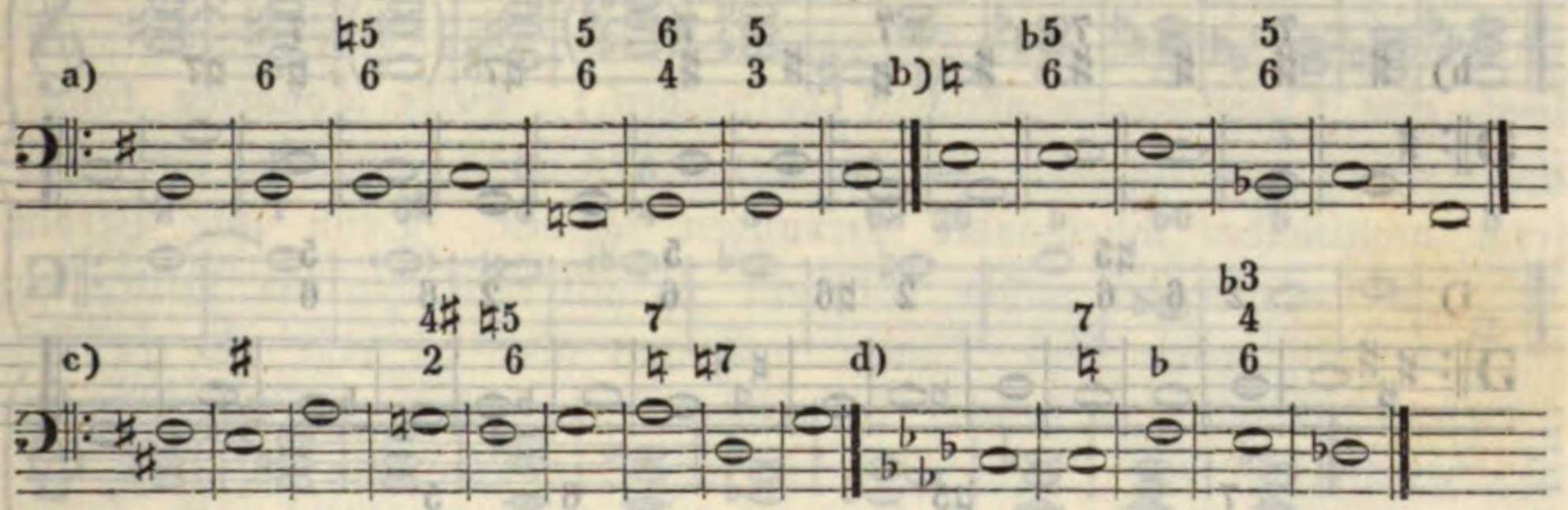
Sind beide Tonarten **Dur**, so kann die bleibende Modulation von der einen zur anderen nur dann einfach sein, wenn sie einer gemeinsamen Grund-Tonart (wenn z. B. **F**dur und **G**dur der **C**dur oder **A**moll-Tonart) angehören. (Beispiel m.) Außer dem aber und in jedem Falle befriedigender ist die zusammengesetzte Modulation, wodurch die beiden Tonarten im zweiten Grade verwandt behandelt werden. (Beispiele n, o, p.)



Gehört die erste Tonart unter die **Moll**-, die der Ober-Secunde aber unter die **Dur**-Tonarten (z. B. **C**moll und **D**dur), so ist die Verwandtschaft sehr entfernt (im fünften Grade) und es kann nur die zusammengesetzte Modulation, etwa mit enharmonischen Verwechslungen angewendet werden. Z. B.

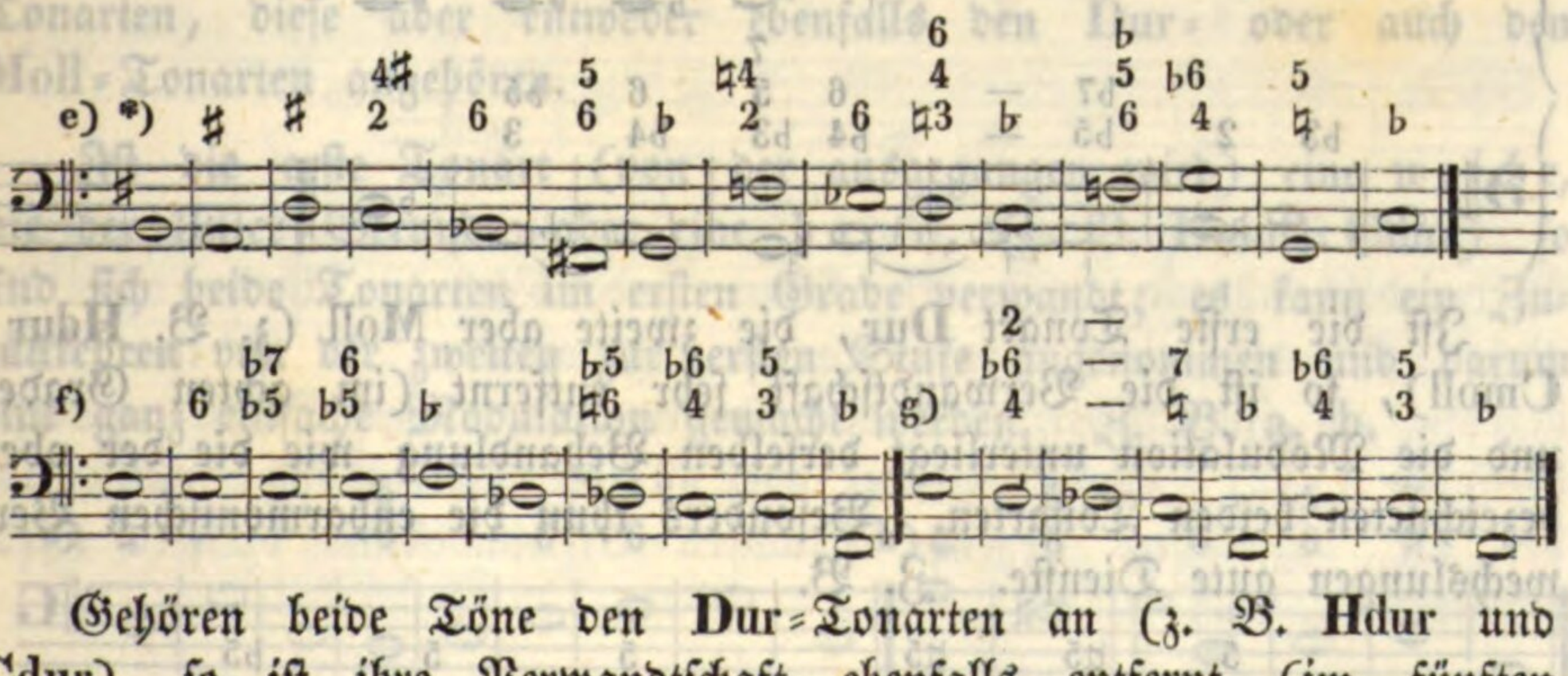


2) **Modulation in die kleine Ober-Secunde.** Wenn der erste Ton **Moll**, der zweite aber **Dur** ist (**Hmoll**, **Cdur**), so stehen beide Töne im zweiten Verwandtschafts-Grade und können sowohl unmittelbar als auch mittelbar mit einander verbunden werden. Z. B.



Die Beispiele a und b stellen eigentlich ein Fortschreiten in den Neben-Tonarten von der dritten zur vierten Stufe vor und es muß für das erste Beispiel die Tonart **Gdur**, für das zweite Beispiel aber **Cdur** als Grund-Tonart gedacht werden. In den Beispielen c und d aber werden die Töne, von denen ausgegangen wird (**Fismoll** und **Cmoll**) als selbstständige Tonarten angenommen. Bei d ist **Cmoll** in einen Dominanten-Akkord verwandelt worden.

Sind beide Tonarten **Moll**, so ist ihre Verwandtschaft sehr entfernt (im fünften Grade) und die Modulation von der einen zur anderen muß darum zusammengesetzt sein. Z. B.

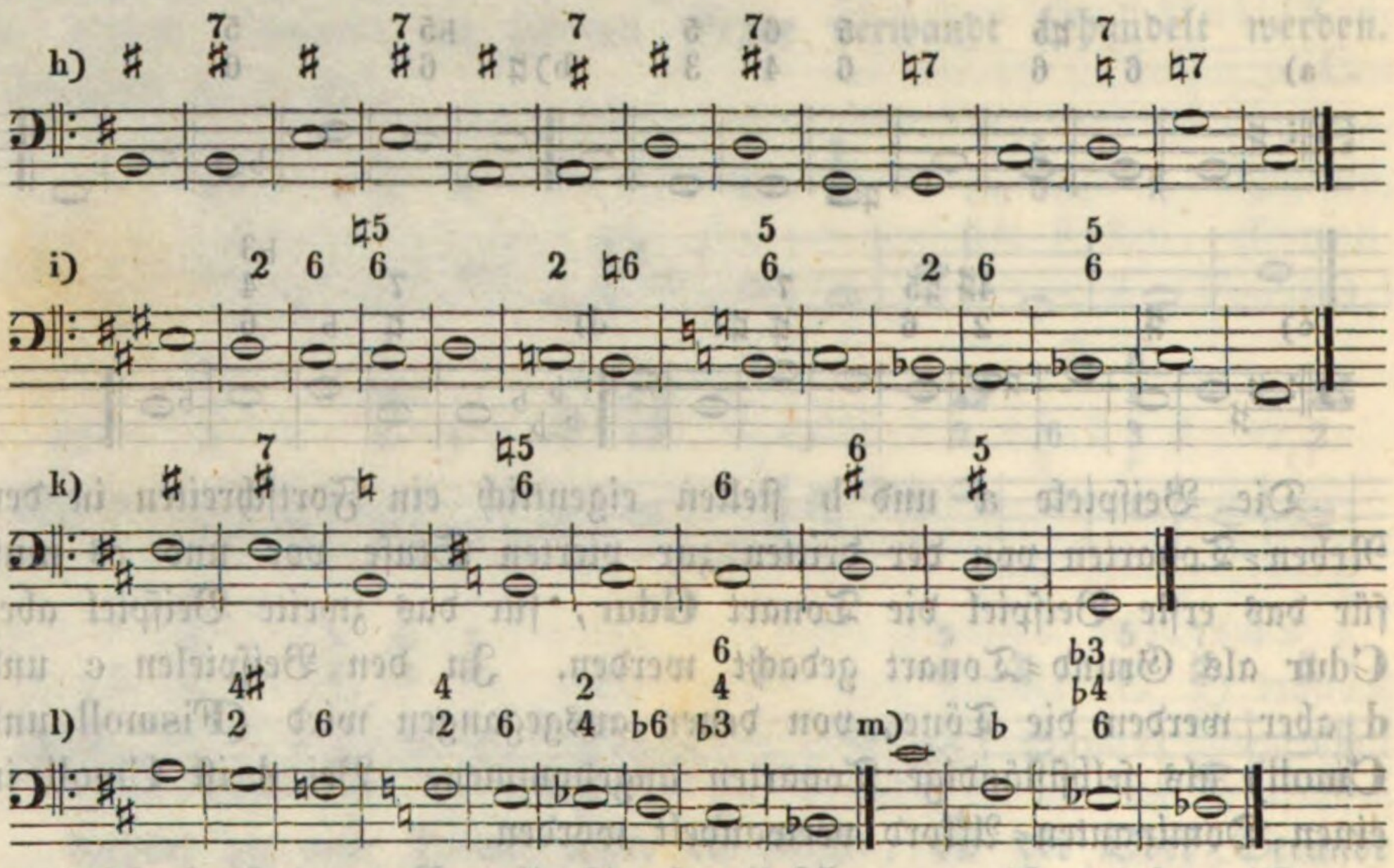


Gehören beide Töne den **Dur**-Tonarten an (z. B. **Hdur** und **Cdur**), so ist ihre Verwandtschaft ebenfalls entfernt (im fünften Grade) und es sollte in der Regel die zusammengesetzte Modulation

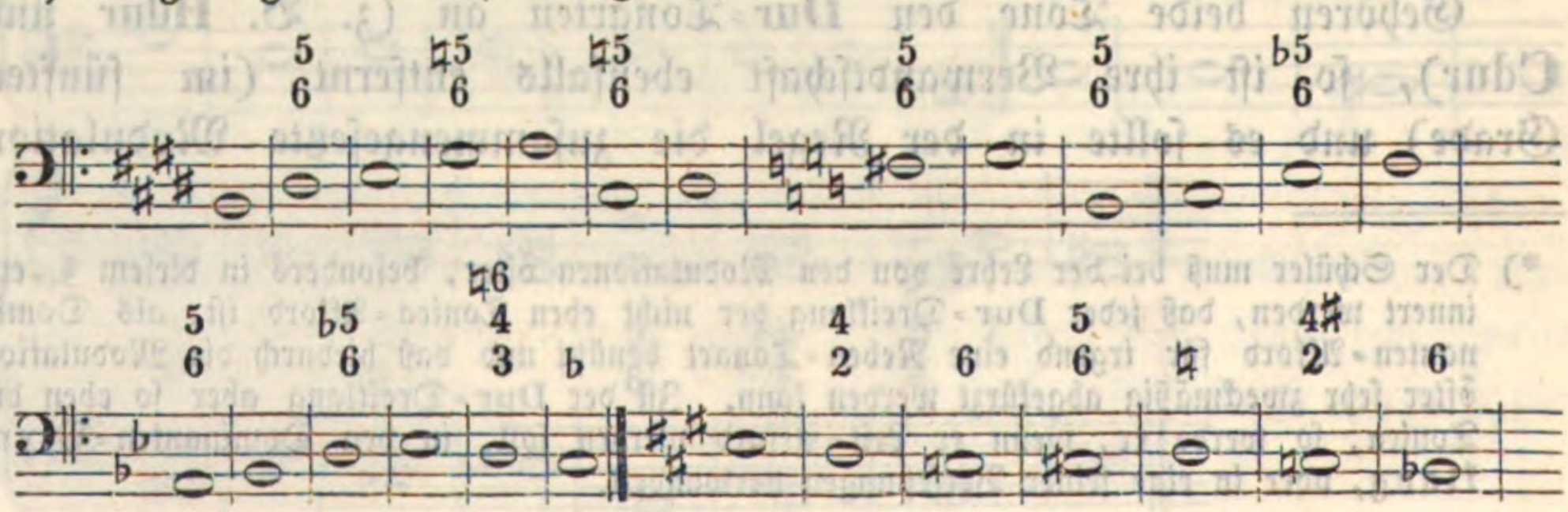
---

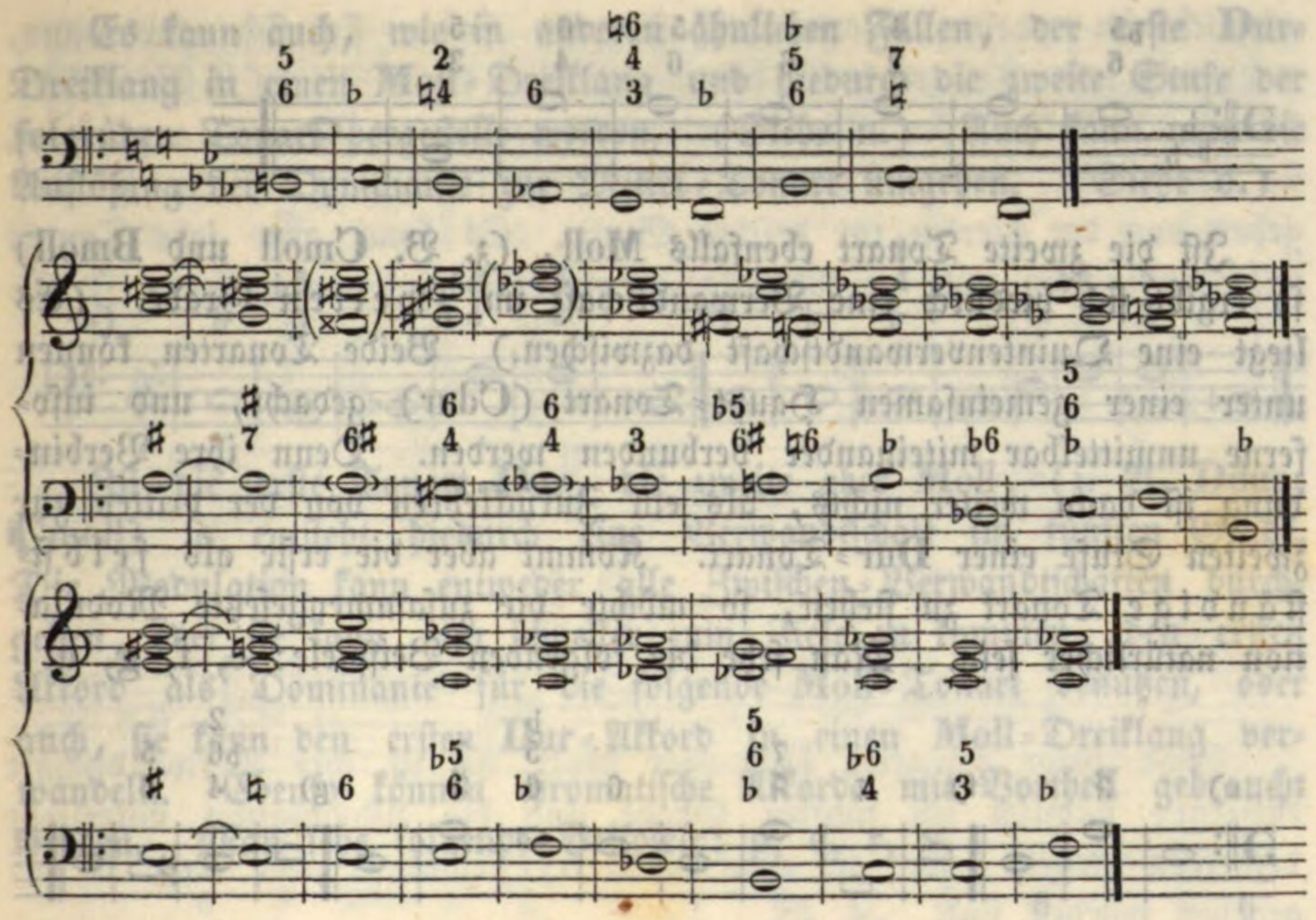
*) Der Schüler muß bei der Lehre von den Modulationen öfter, besonders in diesem §. erinnert werden, daß jeder **Dur**-Dreiklang der nicht eben Tonica-Akkord ist, als Dominanten-Akkord für irgend eine Neben-Tonart benützt und daß hiedurch die Modulation öfter sehr zweckmäßig abgekürzt werden kann. Ist der **Dur**-Dreiklang aber so eben die Tonica, so werde er, wenn er Leit-Akkord werden soll, in den Dominanten-**Vierklang**, oder in eine seiner Versetzungen verwandelt.

angewendet werden. (Man sehe unten Beispiele h und i.) Es läßt sich aber der erste Akkord als Dominanten-Akkord für eine Neben-Moll-Tonart behandeln, wodurch die Modulation abgekürzt wird. Auch kann der chromatische Vierklang angewendet werden. (Beispiele k, l, m, n.)



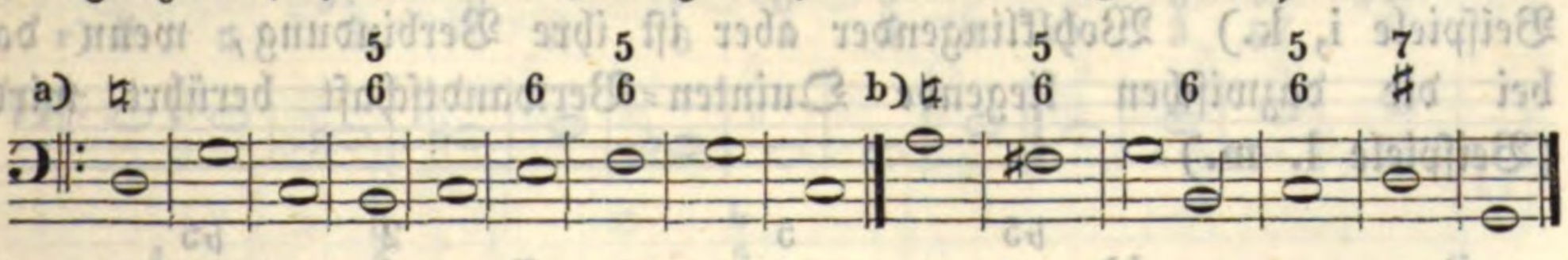
Ist die erste Tonart **Dur**, die zweite aber **Moll** (z. B. **Hdur : Cmoll**), so ist die Verwandtschaft sehr entfernt (im achten Grade) und die Modulation unterliegt derselben Behandlung wie die der oben bezeichneten beiden Tonarten. Besonders thun die enharmonischen Verwechslungen gute Dienste. Z. B.



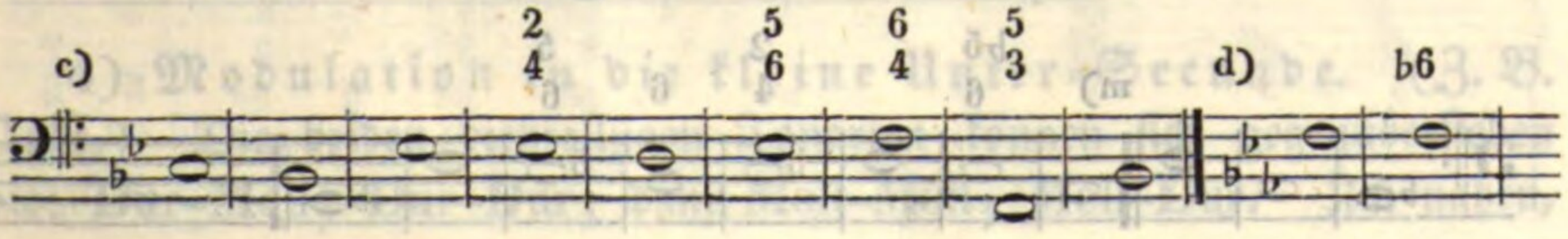


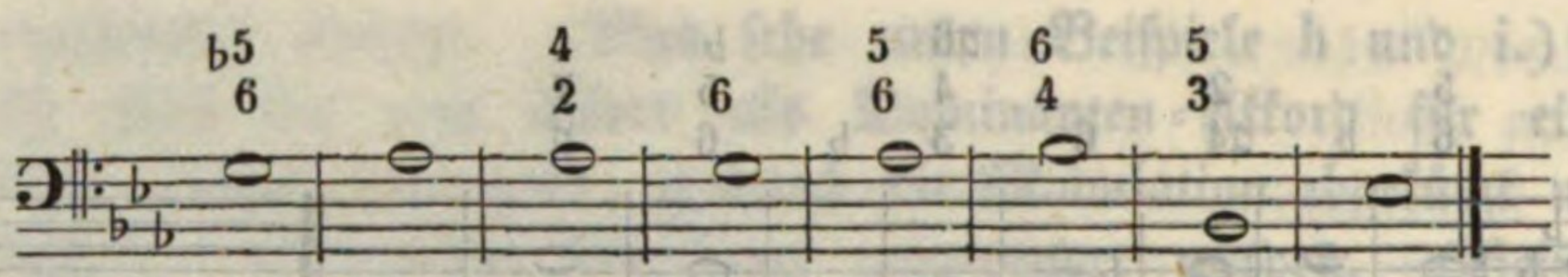
3) Modulation in die große Unter-Secunde. (Von **C** nach **B.**) Die Fälle, die dießfalls vorkommen können, sind dieselben, wie sie bei den vorstehenden Modulationen angegeben worden sind. Die Tonart, von der ausgegangen wird, kann **Moll** und die der Unter-Secunde kann **Dur** oder **Moll** sein; jene kann den **Dur**-Tonarten, diese aber entweder ebenfalls den **Dur**- oder auch den **Moll**-Tonarten angehören.

Ist die erste Tonart (von der ausgegangen wird) eine weiche, die der Unter-Secunde aber eine harte, (z. B. **Dmoll**: **Cdur**) so sind sich beide Tonarten im ersten Grade verwandt; es kann ein Zurückkehren von der zweiten zur ersten Stufe angenommen und darum eine ganz einfache Modulation gemacht werden. Z. B. a, b.

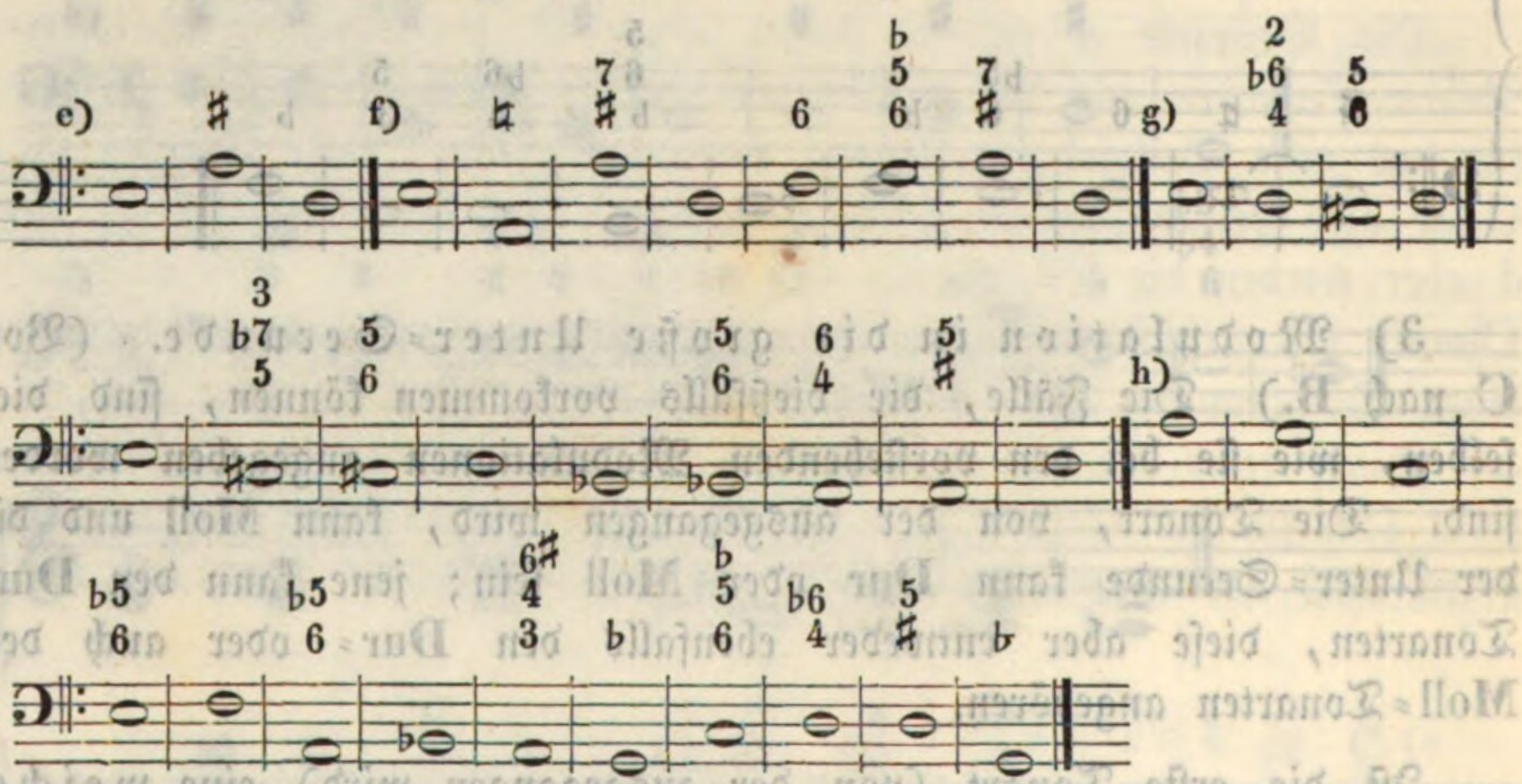


Es kann aber auch mittelbar ausgewichen werden. Man sehe dießfalls die folgenden Beispiele c und d.

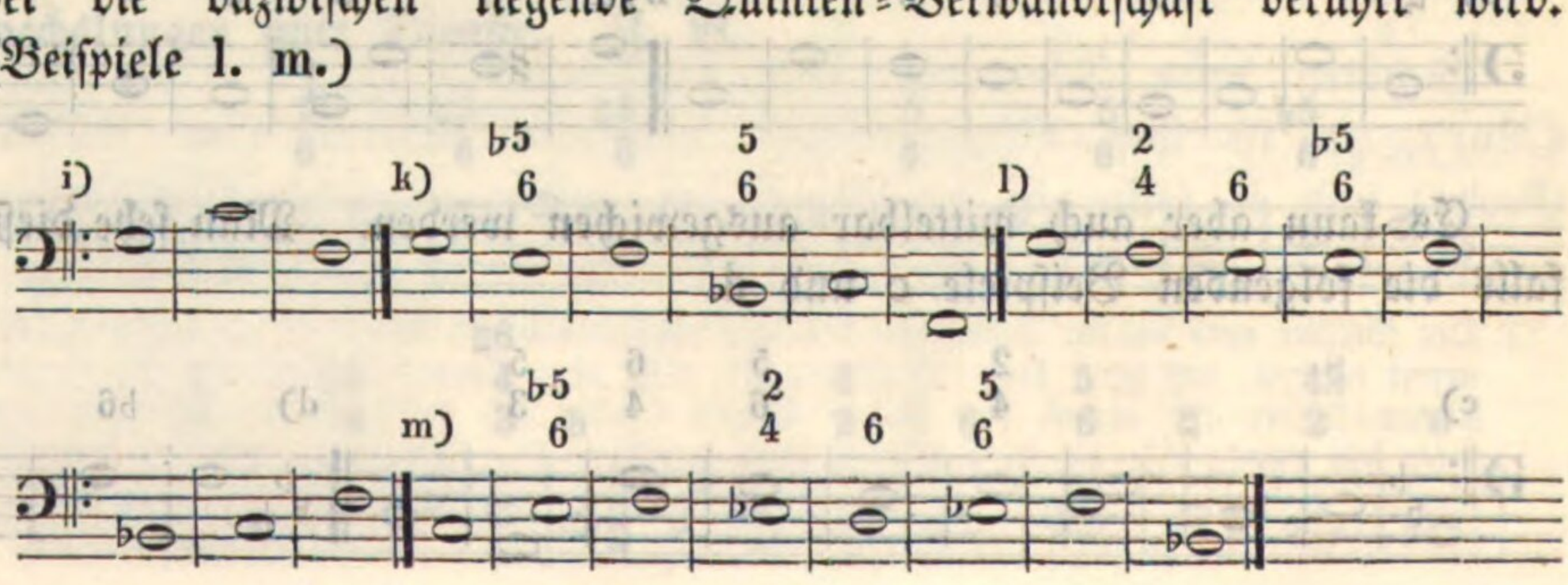




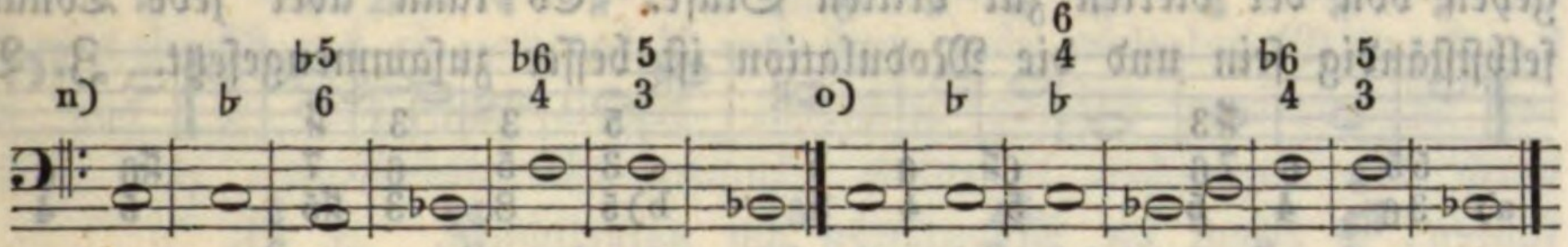
Ist die zweite Tonart ebenfalls **Moll**, (z. B. **C**moll und **B**moll) so ergibt sich hiedurch eine Verwandtschaft im zweiten Grade. (Es liegt eine Quintenverwandtschaft dazwischen.) Beide Tonarten können unter einer gemeinsamen Haupt-Tonart (**C**dur) gedacht, und insoferne unmittelbar miteinander verbunden werden. Denn ihre Verbindung ist dann weiter nichts, als ein Zurückkehren von der dritten zur zweiten Stufe einer **Dur**-Tonart. Kommt aber die erste als selbstständige Tonart zu stehen, so möchte die zusammengesetzte Modulation natürlicher sein. Man sehe die folgenden Beispiele: **e, f, g, h.**



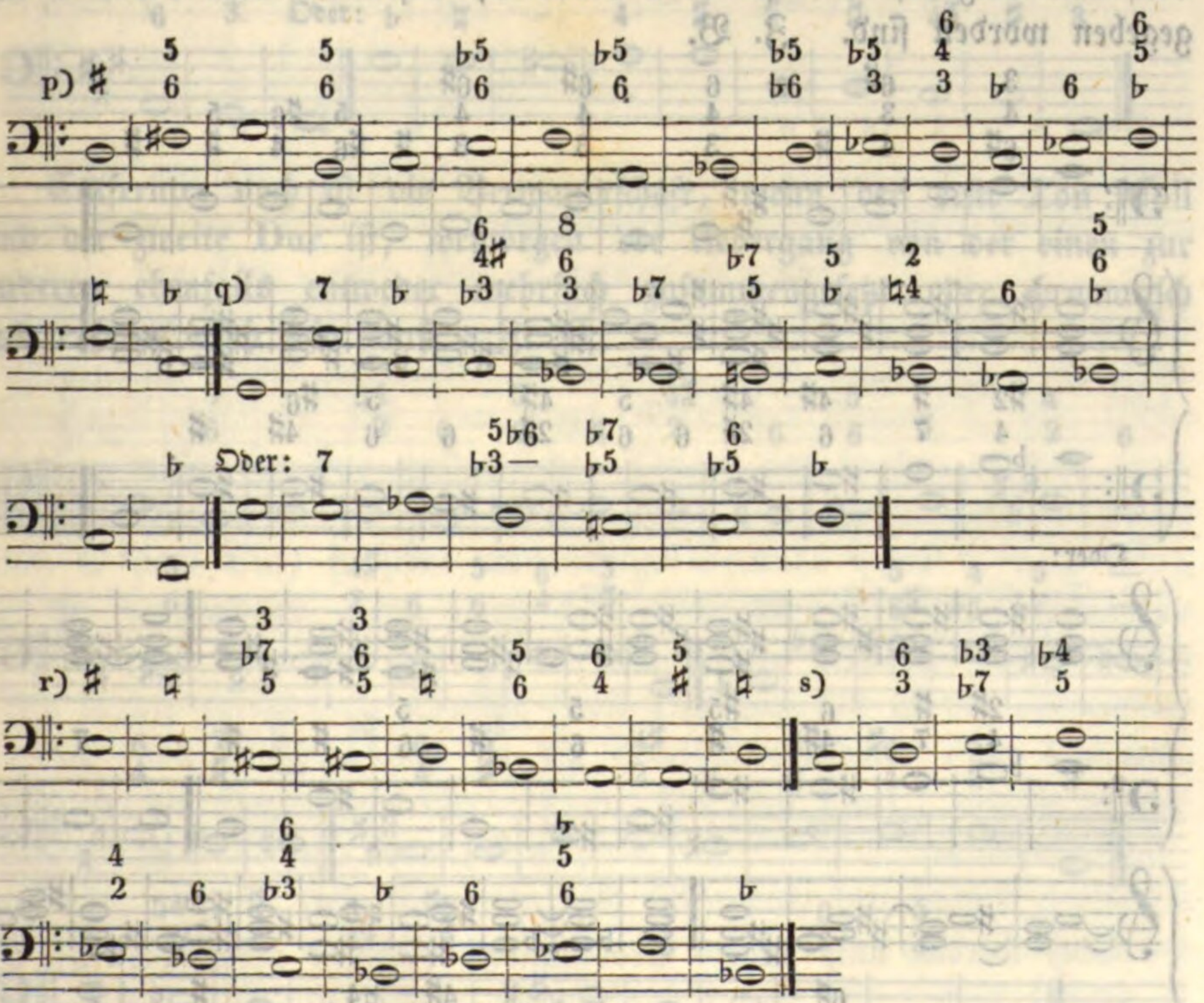
Sind beide Tonarten **Dur**, so geben sie gleichfalls den zweiten Verwandtschaftsgrad. (Z. B. **G**dur und **F**dur.) Werden sie als Neben-Tonarten einer Haupt-Tonart angenommen, so ist ihre Verbindung ein Zurückkehren von der fünften zur vierten Stufe. (Siehe Beispiele i, k.) Wohlklingender aber ist ihre Verbindung, wenn dabei die dazwischen liegende Quinten-Verwandtschaft berührt wird. (Beispiele l. m.)



Es kann auch, wie in anderen ähnlichen Fällen, der erste **Dur**-Dreiklang in einen **Moll**-Dreiklang und hiedurch die zweite Stufe der folgenden Tonart hergestellt werden. (Siehe n.) Auch kann man die Auflösung der Dominante zur Mittel-Tonart umgehen. (Siehe o.)

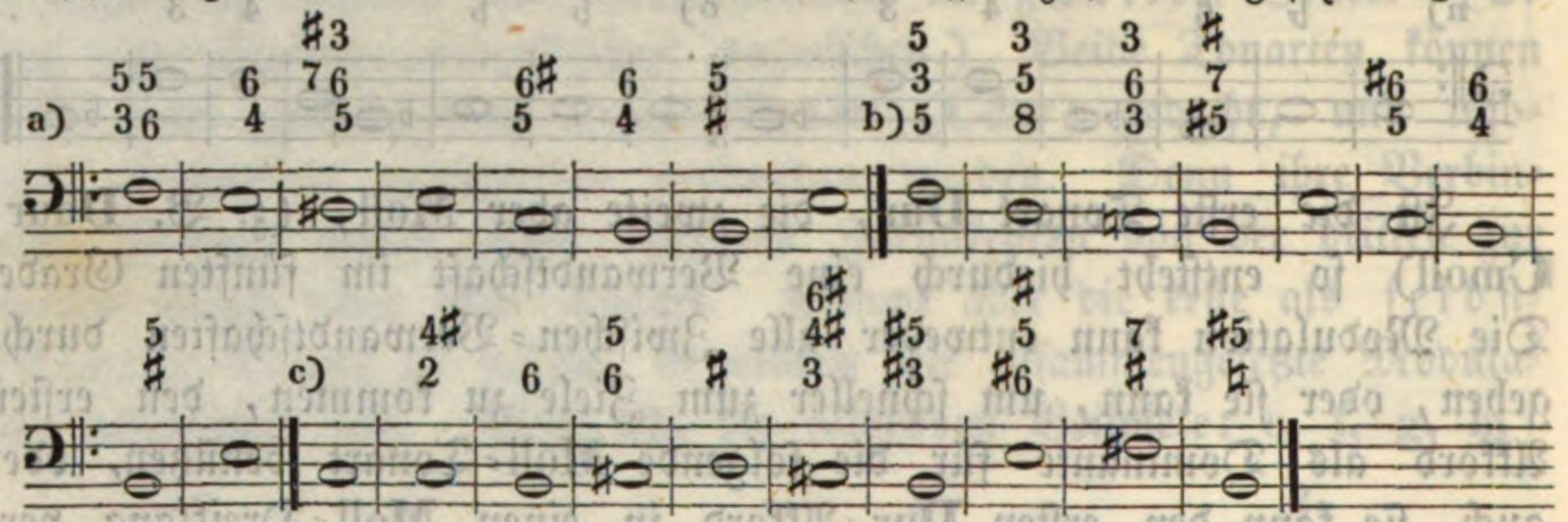


Ist die erste Tonart **Dur**, die zweite aber **Moll**, (z. B. **D**dur: **C**moll) so entsteht hiedurch eine Verwandtschaft im fünften Grade. Die Modulation kann entweder alle Zwischen-Verwandtschaften durchgehen, oder sie kann, um schneller zum Ziele zu kommen, den ersten Akkord als Dominante für die folgende **Moll**-Tonart benützen, oder auch, sie kann den ersten **Dur**-Akkord in einen **Moll**-Dreiklang verwandeln. Ebenso können chromatische Akkorde mit Vortheil gebraucht werden. Man sehe folgende Beispiele: **p, q, r, s.**

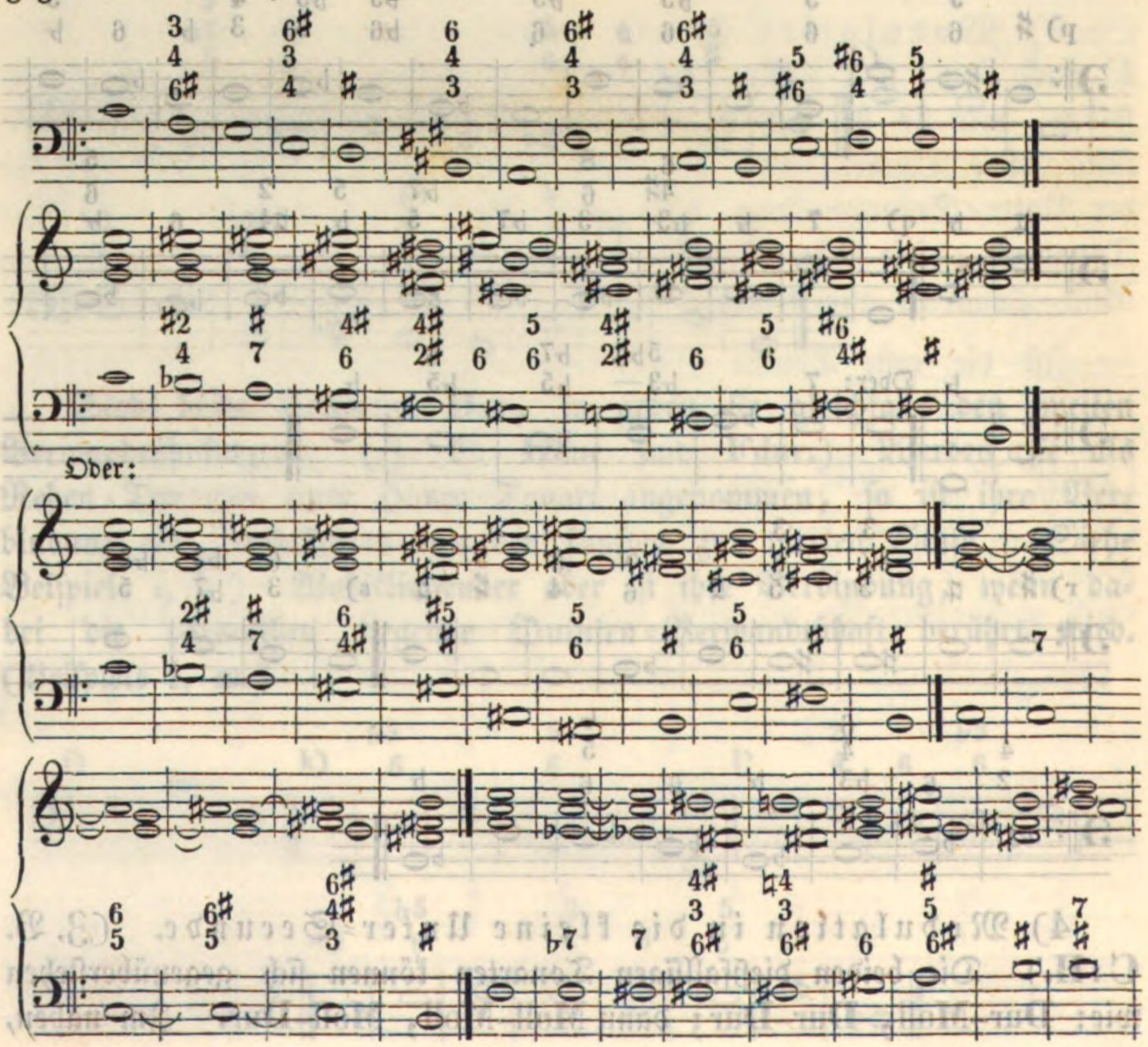


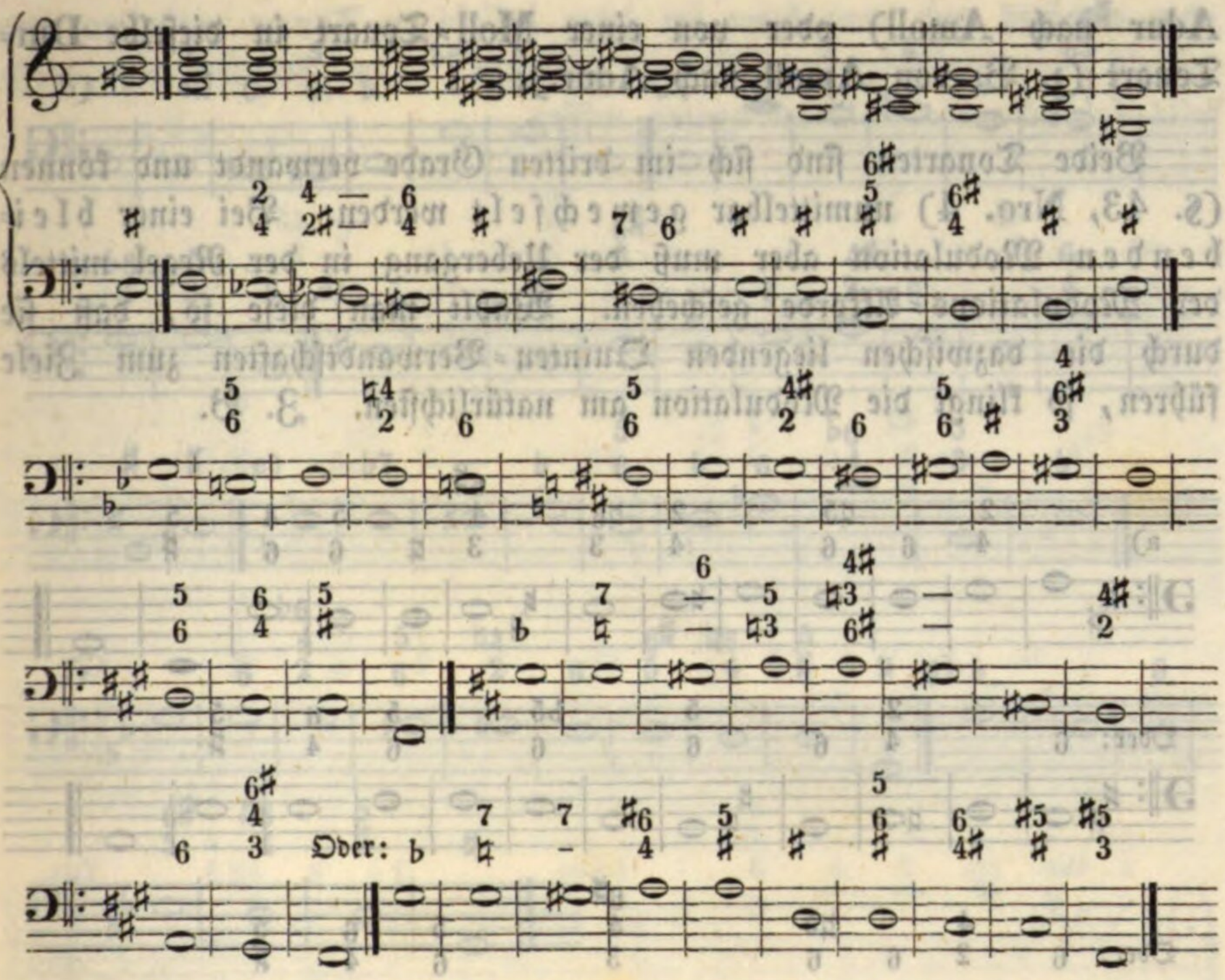
4) Modulation in die kleine Unter-Secunde. (Z. B. **C:H.**) Die beiden dießfallsigen Tonarten können sich gegenüberstehen wie: **Dur-Moll, Dur-Dur**; dann **Moll-Moll, Moll-Dur.** Im nahen,

nämlich im zweiten Verwandtschaftsgrade stehen sie sich nur dann, wenn die erste Tonart hart, die zweite aber weich ist. (Z. B. Fdur: Emoll.) Beide Töne können einer gemeinsamen Tonart angehören, sie sind dann Neben-Tonarten und ihre Verbindung ist ein Zurückgehen von der vierten zur dritten Stufe. Es kann aber jede Tonart selbstständig sein und die Modulation ist besser zusammengesetzt. Z. B.

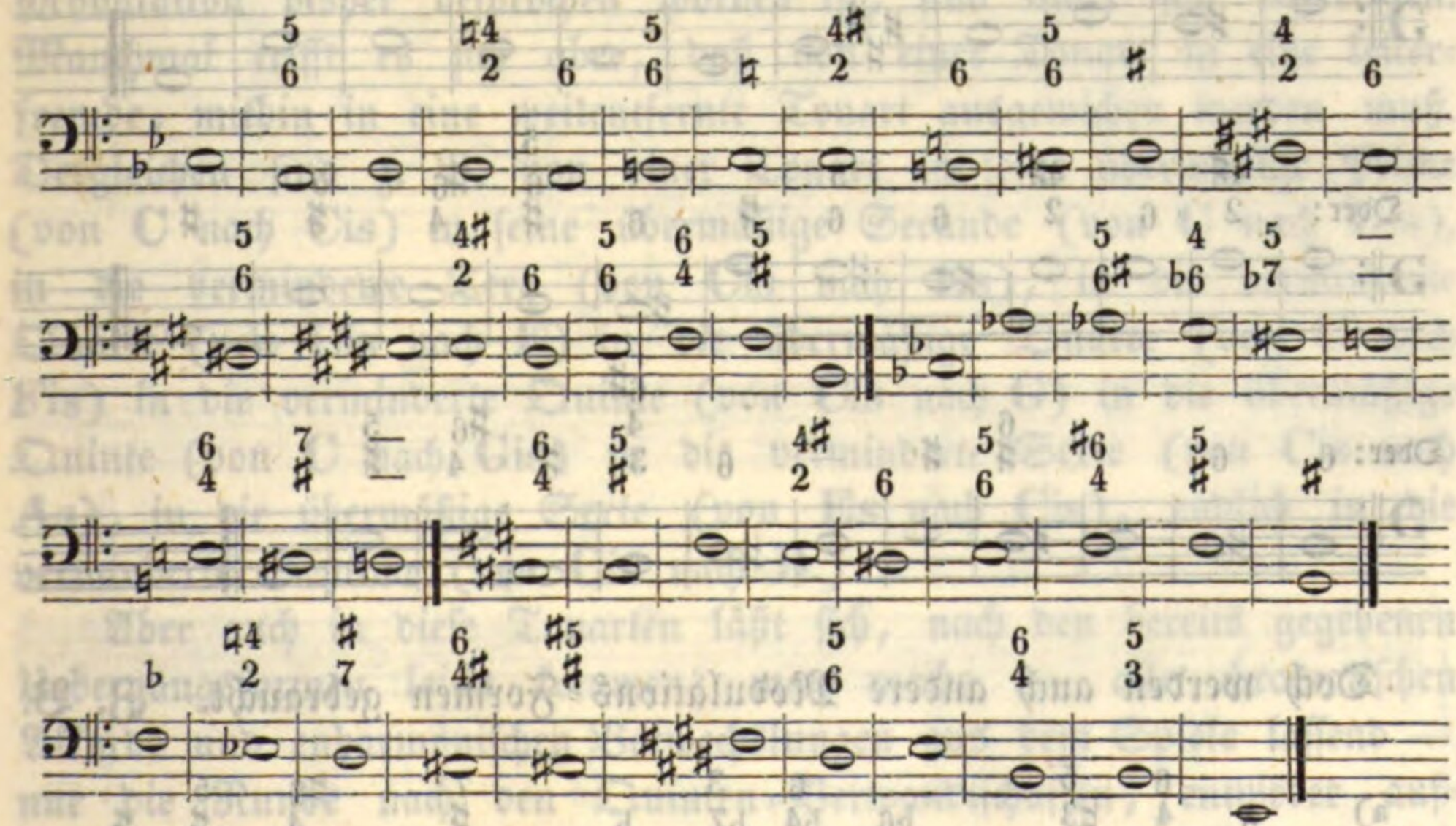


Sind beide Tonarten **Dur** oder **Moll**, so ist ihre Verwandtschaft entfernt, nämlich im fünften Grade und die Modulation unterliegt denselben Regeln, wie sie oben **Nro. 5**, besonders aber **Nro. 6** angegeben worden sind. Z. B.





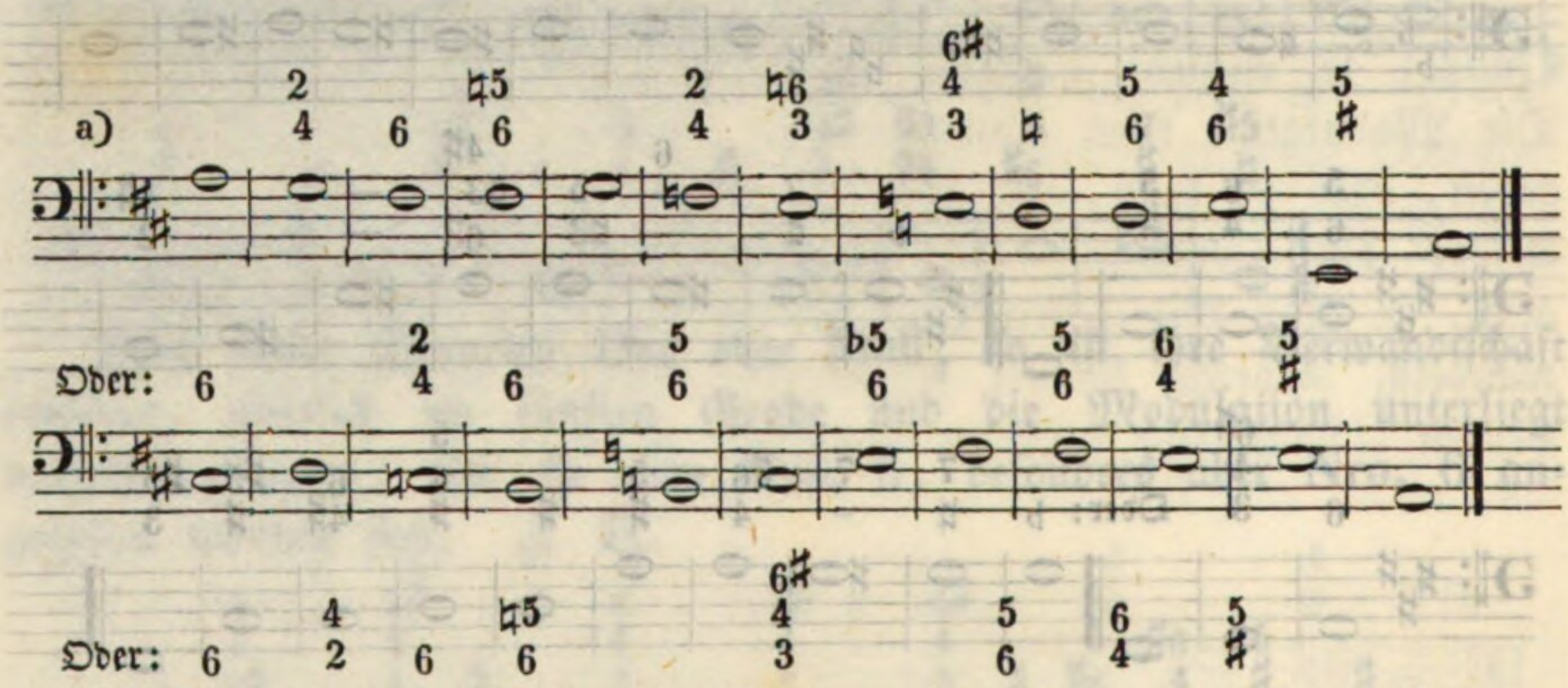
Entfernter noch ist die Verwandtschaft, wenn der erste Ton **Moll** und der zweite **Dur** ist, weßwegen der Uebergang von der einen zur anderen ebenfalls entweder mehrfach zusammengesetzt oder chromatisch und enharmonisch sein muß. Z. B.



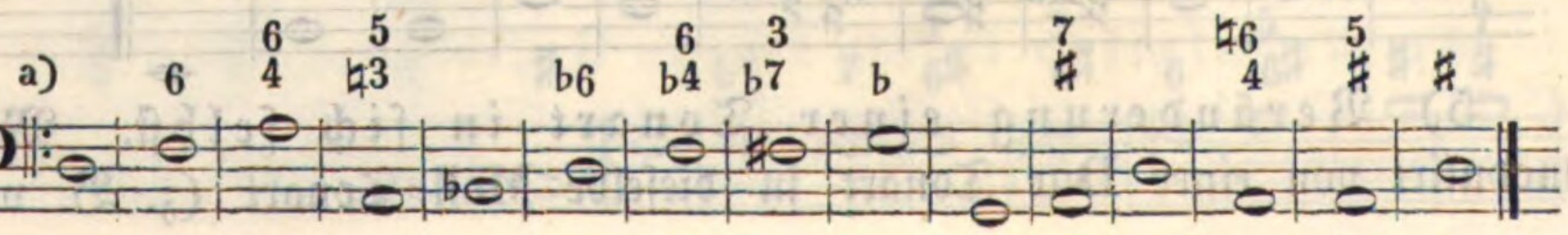
5) **Veränderung einer Tonart in sich selbst.** Man **moduli**rt von einer **Dur**-Tonart in dieselbe **Moll**-Tonart (z. B. von

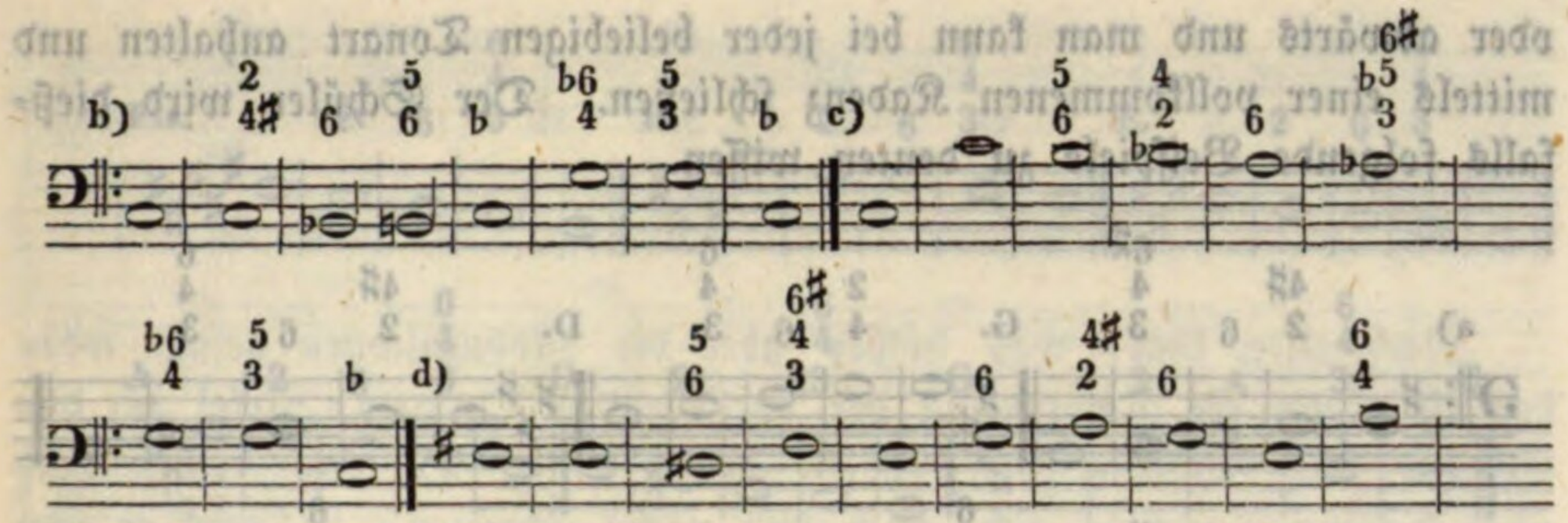
Adur nach Amoll) oder von einer Moll-Tonart in dieselbe Dur-Tonart (z. B. von Amoll nach Adur.).

Beide Tonarten sind sich im dritten Grade verwandt und können (§. 43, Nro. 4) unmittelbar gewechselt werden. Bei einer bleibenden Modulation aber muß der Uebergang in der Regel mittels der Modulations-Akkorde geschehen. Wählt man diese so, daß sie durch die dazwischen liegenden Quinten-Verwandtschaften zum Ziele führen, so klingt die Modulation am natürlichsten. Z. B.



Doch werden auch andere Modulations-Formen gebraucht. Z. B.





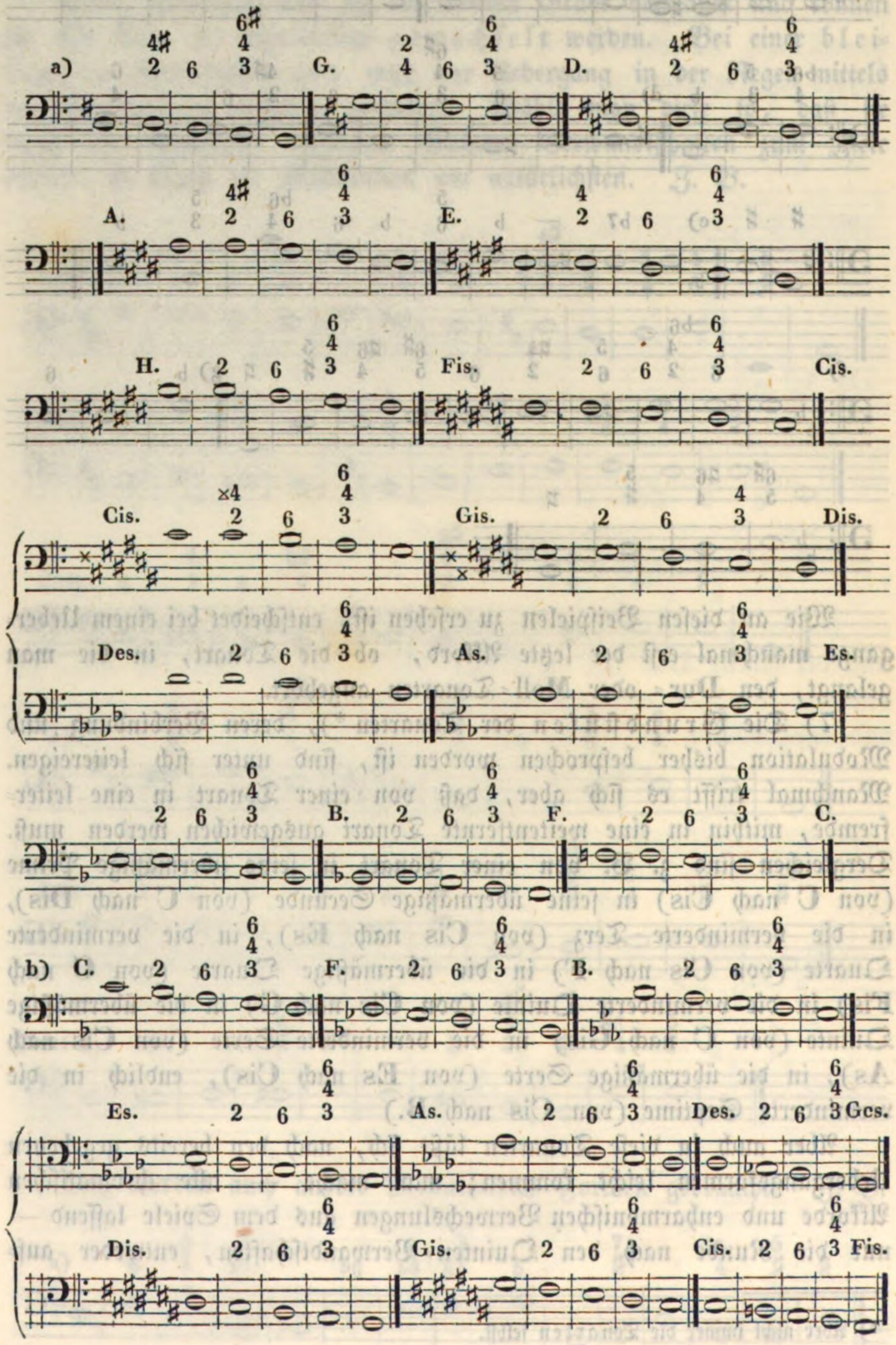
Wie an diesen Beispielen zu ersehen ist, entscheidet bei einem Uebergange manchmal erst der letzte Akkord, ob die Tonart, in die man gelangt, den **Dur**- oder **Moll**-Tonarten angehört.

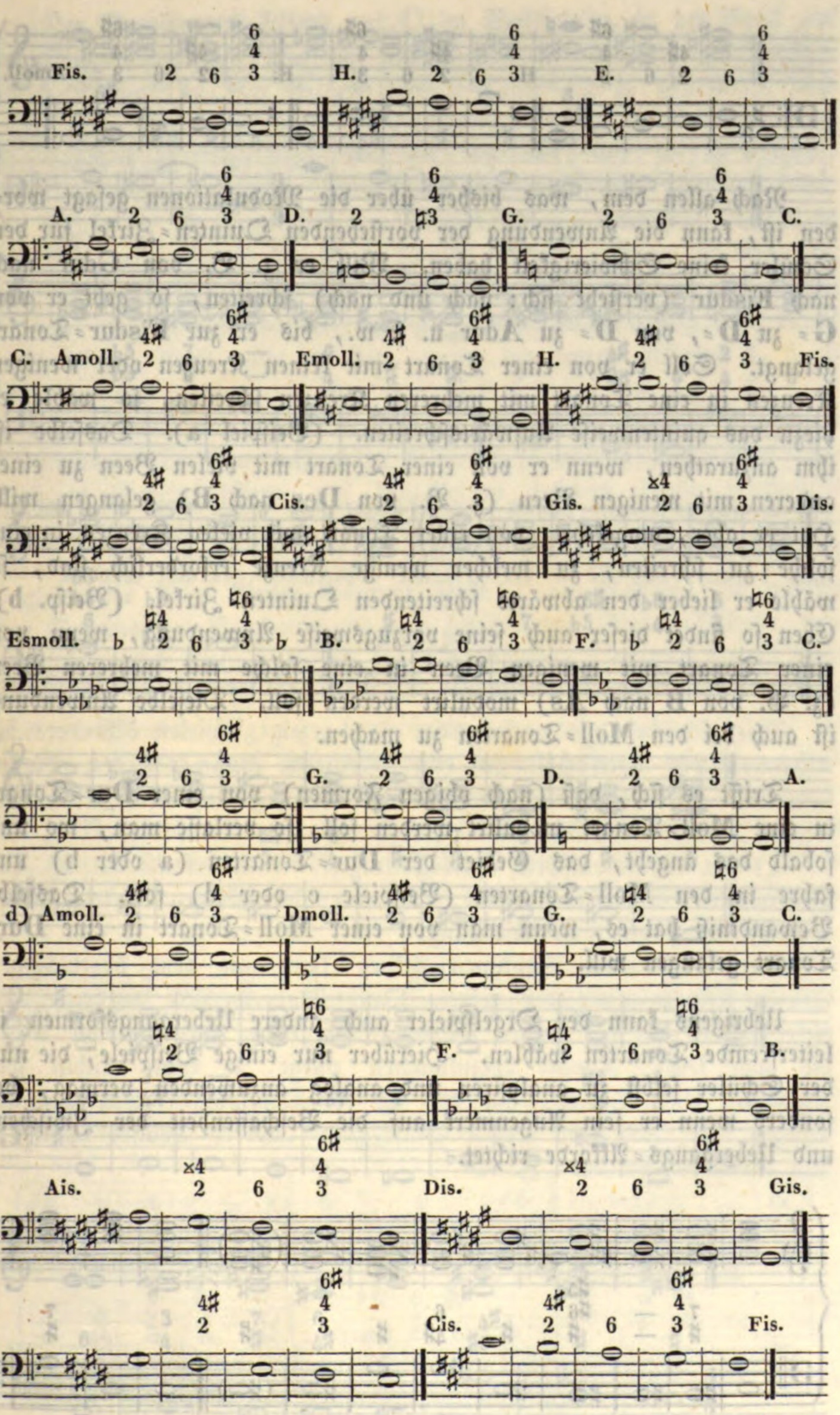
7) Die Grundstufen der Tonarten *), deren Verbindung und Modulation bisher besprochen worden ist, sind unter sich leitereigen. Manchmal trifft es sich aber, daß von einer Tonart in eine leiterfremde, mithin in eine weitentfernte Tonart ausgewichen werden muß. Dergleichen sind z. B. von einer Tonart in seine übermäßige Prime (von **C** nach **Cis**) in seine übermäßige Secunde (von **C** nach **Dis**), in die verminderte Terz (von **Cis** nach **Es**), in die verminderte Quarte (von **Cis** nach **F**) in die übermäßige Quarte (von **C** nach **Fis**) in die verminderte Quinte (von **Cis** nach **G**) in die übermäßige Quinte (von **C** nach **Gis**) in die verminderte Sexte (von **Cis** nach **As**), in die übermäßige Sexte (von **Es** nach **Cis**), endlich in die verminderte Septime (von **Cis** nach **B.**)

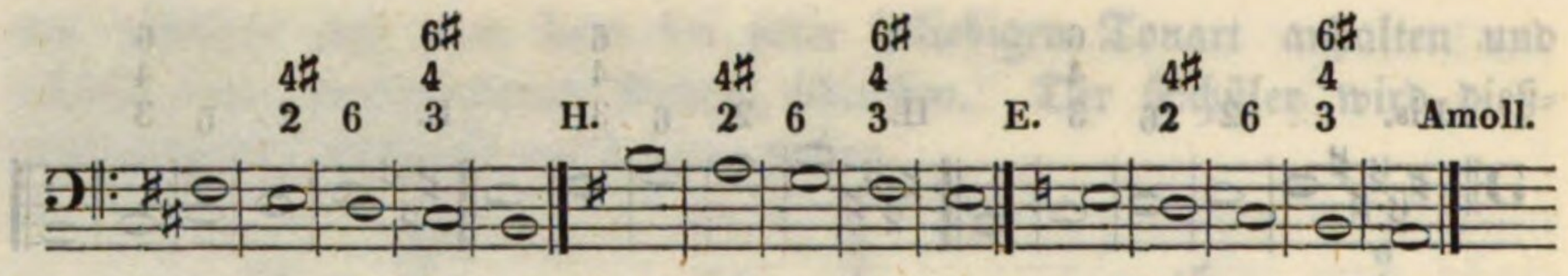
Aber auch in diese Tonarten läßt sich, nach den bereits gegebenen Uebergangsformen leicht kommen; man mache — alle chromatischen Akkorde und enharmonischen Verwechslungen aus dem Spiele lassend — nur die Runde nach den Quinten-Verwandtschaften, entweder auf-

*) Aber nicht immer die Tonarten selbst.

oder abwärts und man kann bei jeder beliebigen Tonart anhalten und mittels einer vollkommenen Kadenz schließen. Der Schüler wird dießfalls folgende Beispiele zu deuten wissen.



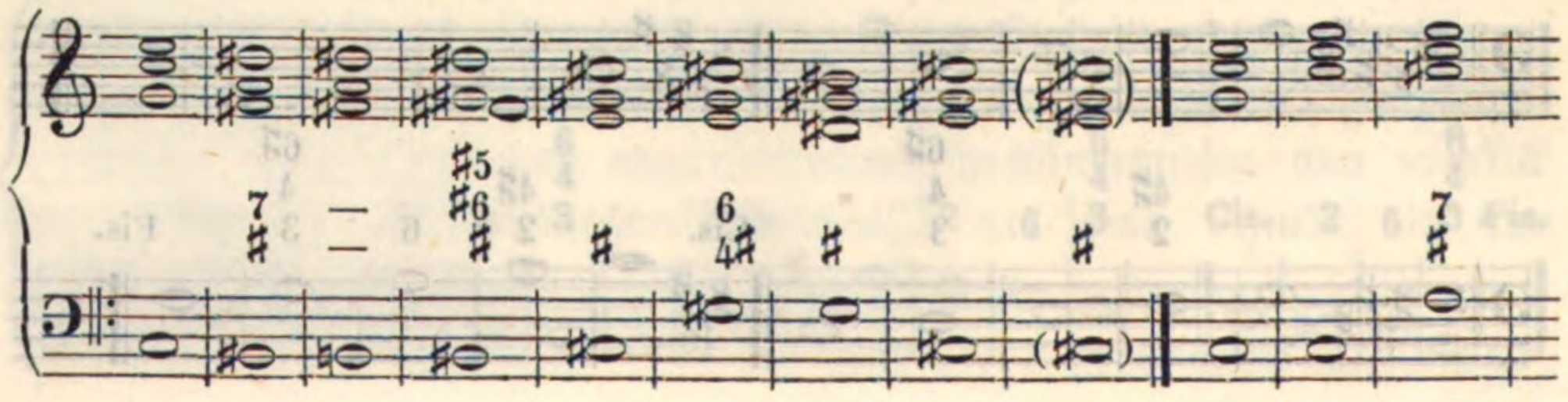

Fis. 6/4/3 2 6 H. 6/4/3 2 6 E. 6/4/3 2 6
A. 6/4/3 2 6 D. 6/4/3 2 ♮3 G. 6/4/3 2 6 C.
C. Amoll. 6♯/4/3 4♯ 2 6 Emoll. 6♯/4/3 4♯ 2 6 H. 6♯/4/3 4♯ 2 6 Fis.
Esmoll. ♮6/4/3 ♮4 2 6 ♭ B. ♮6/4/3 ♮4 2 6 F. ♮6/4/3 ♮4 2 6 C.
G. 6♯/4/3 4♯ 2 6 D. 6♯/4/3 4♯ 2 6 A.
d) Amoll. 6♯/4/3 4♯ 2 6 Dmoll. 6♯/4/3 4♯ 2 6 G. ♮6/4/3 ♮4 2 6 C.
F. ♮6/4/3 ♮4 2 6 B.
Ais. 6♯/4/3 ×4 2 6 Dis. 6♯/4/3 ×4 2 6 Gis.
Cis. 6♯/4/3 4♯ 2 3 Fis.

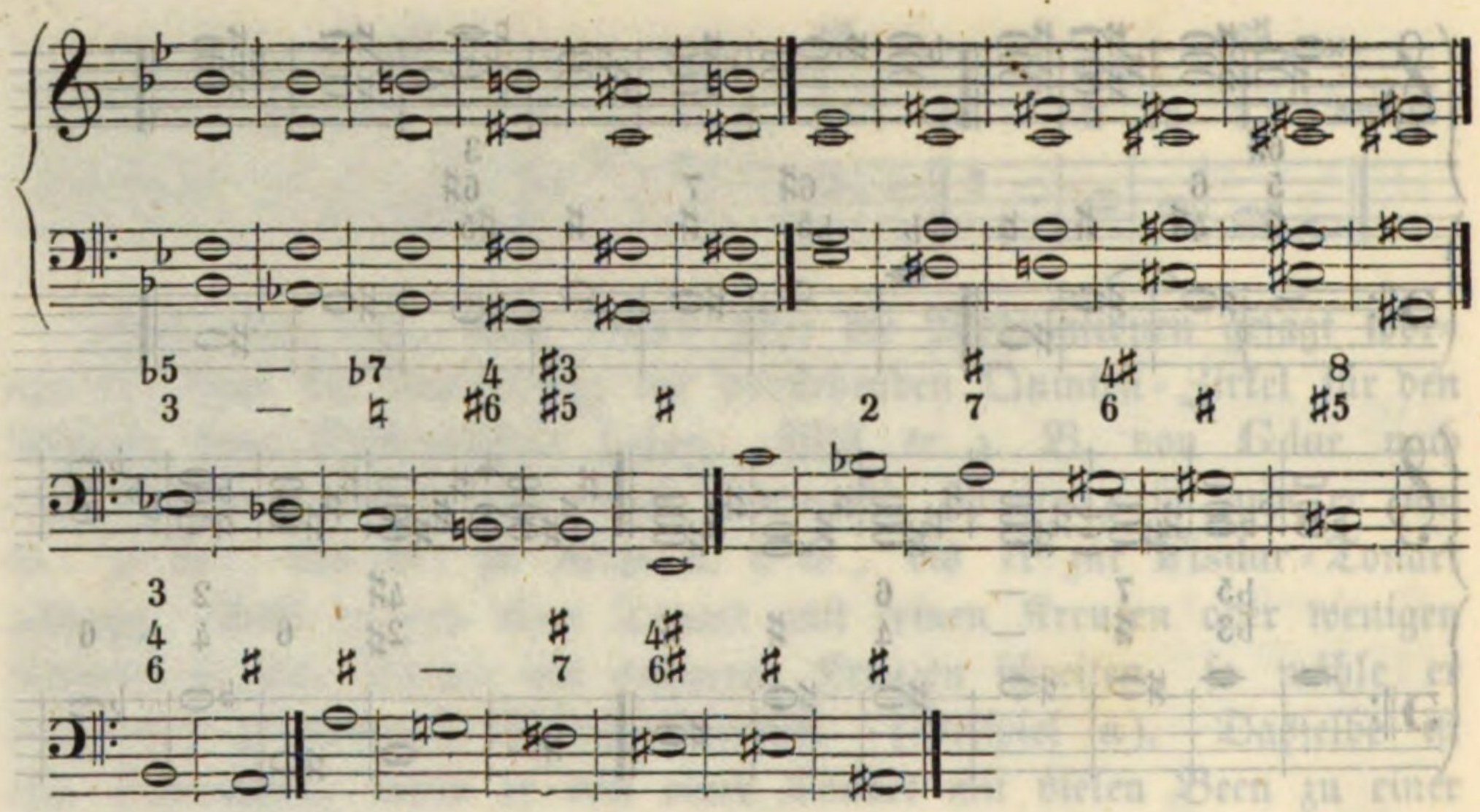


Nach allen dem, was bisher über die Modulationen gesagt worden ist, kann die Anwendung der vorstehenden Quinten-Zirkel für den Schüler keine Schwierigkeit haben. Will er z. B. von Gdur nach nach Fisdur (versteht sich: nach und nach) schreiten, so geht er von G- zu D-, von D- zu Adur u. s. w., bis er zur Fisdur-Tonart gelangt. Soll er von einer Tonart mit keinen Kreuzen oder wenigen Kreuzen in eine Tonart mit mehreren Kreuzen schreiten, so wähle er hiezu das quintenweise Aufwärtsschreiten. (Beispiel a). Dasselbe ist ihm anzurathen, wenn er von einer Tonart mit vielen Been zu einer anderen mit wenigen Been (z. B. von Des nach B) gelangen will. Hat er aber, umgekehrt, von einer Tonart mit vielen Kreuzen in eine solche zu schreiten, zu welcher wenige Kreuze erforderlich sind, so wähle er lieber den abwärts schreitenden Quinten-Zirkel. (Beisp. b). Eben so findet dieser auch seine vorzugsweise Anwendung, wenn von einer Tonart mit wenigen Been in eine solche mit mehreren Been (z. B. von B nach As) modulirt werden soll. Dieselbe Anwendung ist auch bei den Moll-Tonarten zu machen.

Trifft es sich, daß (nach obigen Formen) von einer Dur-Tonart in eine Moll-Tonart modulirt werden soll, so verlasse man, wo und sobald das angeht, das Gebiet der Dur-Tonarten (a oder b) und fahre in den Moll-Tonarten (Beispiele c oder d) fort. Dasselbe Bewandtniß hat es, wenn man von einer Moll-Tonart in eine Dur-Tonart gelangen will.

Uebrigens kann der Orgelspieler auch andere Uebergangsformen in leiterfremde Tonarten wählen. Hierüber nur einige Beispiele, die nun der Schüler selbst zu analysiren und analog anzuwenden vermag, besonders wenn er sein Augenmerk auf die Beschaffenheit der Zwischen- und Uebergangs-Akkorde richtet.





Anmerkung. Wenn der Schüler die einen oder die anderen Uebungen aus der Modulationslehre in Stimmen ausſetzt, ſo dringe man darauf, daß ſie in die getheilte Spielweiſe gebracht werden.

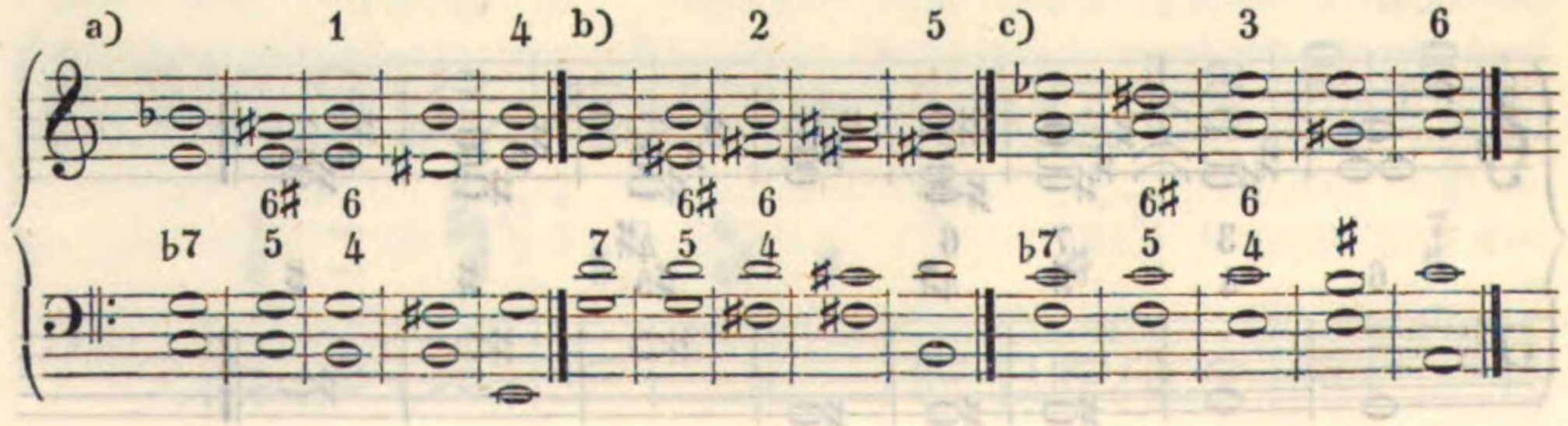
§. 49.

Von den enharmoniſchen Modulationen insbeſondere.

Wie ſich bei den vorſtehenden §§. gezeigt, ſpielen beſonders die enharmoniſchen Verwechslungen eine bedeutende Rolle bei den Modulationen. Es ſoll darum hier unter Hinweiſung auf den §. 40 beſonders hievon die Rede ſein.

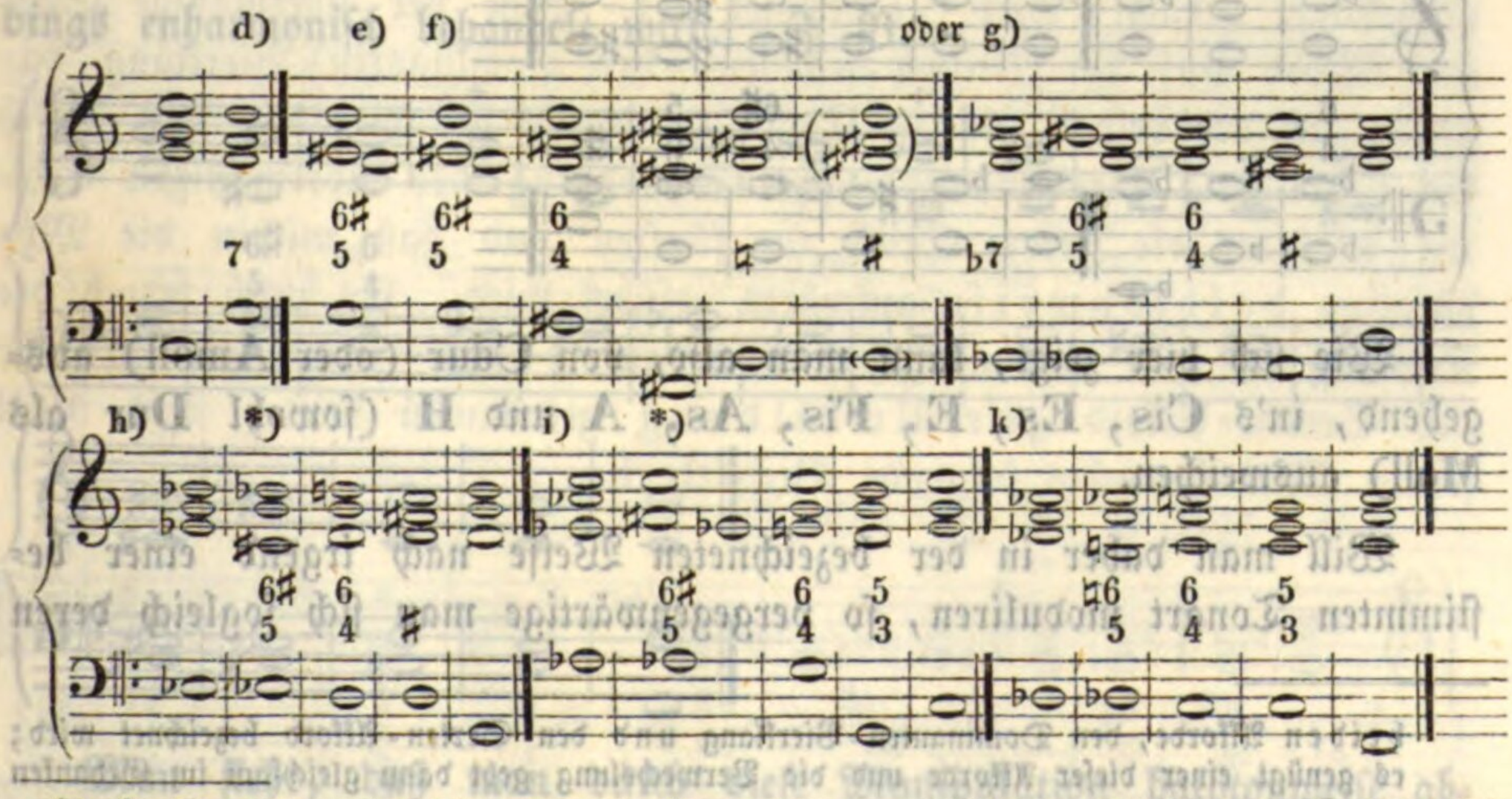
1) Zu enharmoniſchen Verwechslungen dienen beſonders: 1) Der Dominanten-Septimen-Akkord; 2) der übermäßige Sexten-Akkord und 3) der chromatiſche Vierklang.

Der Dominanten-Septimen-Akkord kann mit dem übermäßigen Sexten-Akkorde (mit der reinen Quinte) verwechſelt werden. Da dieſer Akkord auf der kleinen ſechsten Stufe einer jeden (ſowohl Moll- als auch Dur-) Tonart vorzukommen pflegt, ſo kann mithin jede Klangſtufe einer Tonart, auf der ſich der Dominanten-Vierklang anbringen läßt, als kleine ſechste Stufe einer anderen Tonart angeſehen und behandelt werden. Z. B.



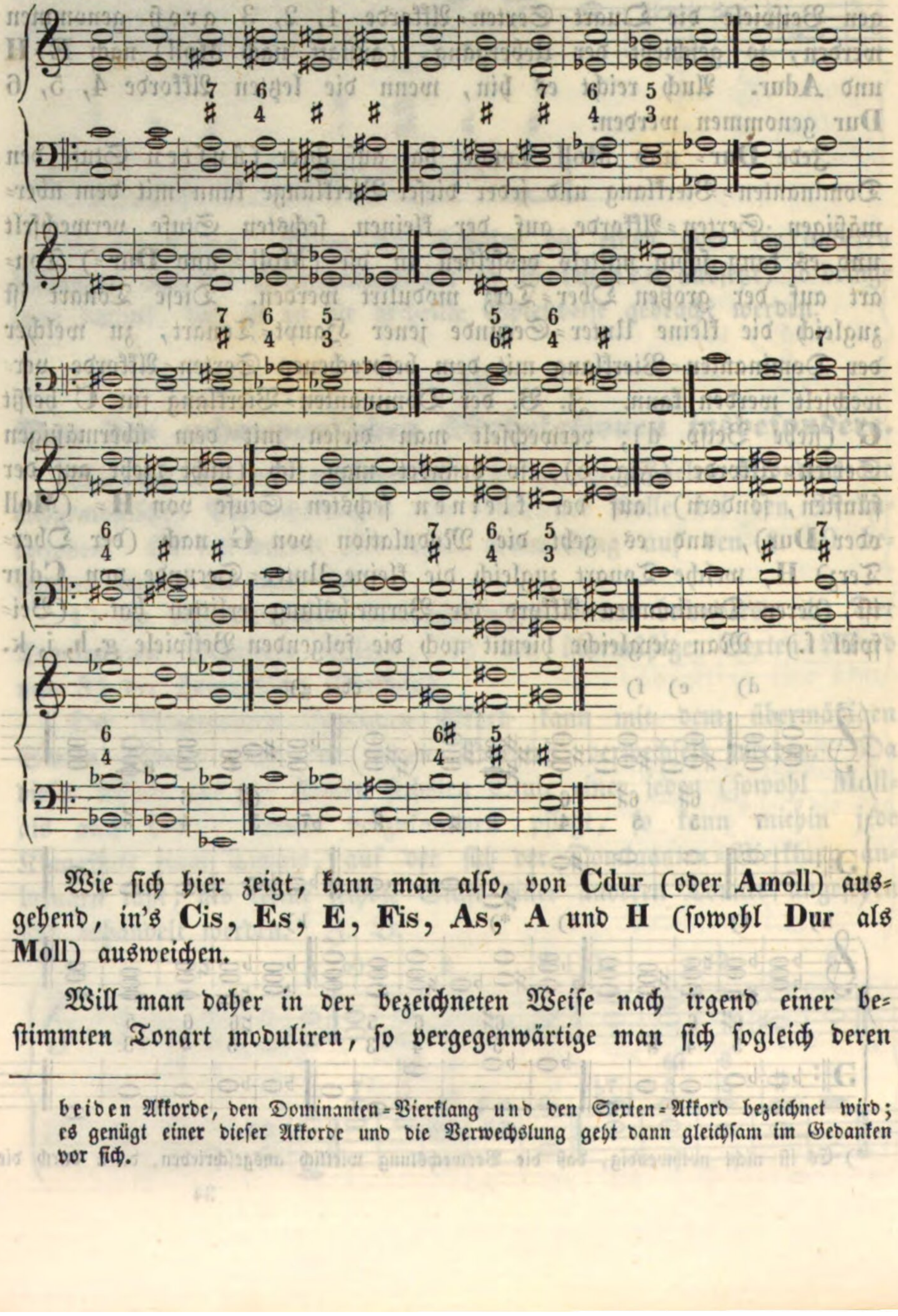
Der Dominanten-Akkord auf **C** im Beispiele a, in der Regel auf der Ober-Dominante (für **F**) stehend, wird hier als übermäßiger Sexten-Akkord auf der kleinen sechsten Stufe für **E** genommen und behandelt. Ebenso wird der Dominanten-Vierklang bei b mit dem übermäßigen Sexten-Akkord auf der sechsten Stufe für **H** und der Vierklang bei c mit dem übermäßigen Sexten-Akkorde auf der sechsten Stufe für **A** verwechselt. — Man kann den Uebergang sowohl in die **Dur**- als auch in die **Moll**-Tonart machen. Wenn in dem obigen Beispiele die Quart-Sexten-Akkorde 1, 2, 3 groß genommen werden, so geschieht der Uebergang, (anstatt nach **Moll**) nach **E**-**H** und **A**dur. Auch reicht es hin, wenn die letzten Akkorde 4, 5, 6 **Dur** genommen werden.

Jede **Dur**- und **Moll**-Tonart hat auf ihrer fünften Stufe den Dominanten-Vierklang und jeder dieser Vierklänge kann mit dem übermäßigen Sexten-Akkorde auf der kleinen sechsten Stufe verwechselt und es kann sohin mittels desselben in die (**Moll**- und **Dur**-) Tonart auf der großen Ober-Terz modulirt werden. Diese Tonart ist zugleich die kleine Unter-Secunde jener Haupt-Tonart, zu welcher der Dominanten-Vierklang mit dem besprochenen Sexten-Akkorde verwechselt werden kann. Z. B. der Dominanten-Vierklang für **C** heißt **G** (siehe Beisp. d); verwechselt man diesen mit dem übermäßigen Sexten-Akkorde (Fig. e), so befindet man sich (nicht mehr auf der fünften, sondern) auf der kleinen sechsten Stufe von **H**- (**Moll** oder **Dur**), und es geht die Modulation von **G** nach (der Ober-Terz) **H**, welche Tonart zugleich die kleine Unter-Secunde von **C**dur ist, deren Dominanten-Akkord die Verwechslung erlitten hat. (Beispiel f.) Man vergleiche hiemit noch die folgenden Beispiele g, h, i, k.



*) Es ist nicht nothwendig, daß die Verwechslung wirklich ausgeschrieben, d. i. durch die

Es kann der Dreiklang auf einer jeden Klangstufe einer jeden **Dur**= und **Moll**=Tonart (in einigen Fällen freilich nur mittels entsprechender Neben=Akkorde) auf eine natürliche Weise in einen Dominanten=Vierklang umgebildet und es kann sohin auch auf einer jeden Klangstufe der Tonart die bezeichnete Verwechslung vorgenommen werden. Am bequemsten hiezu ist freilich der Dreiklang auf der Tonica. Man betrachte die folgenden Beispiele:



Wie sich hier zeigt, kann man also, von **C**dur (oder **A**moll) ausgehend, in's **Cis**, **Es**, **E**, **Fis**, **As**, **A** und **H** (sowohl **Dur** als **Moll**) ausweichen.

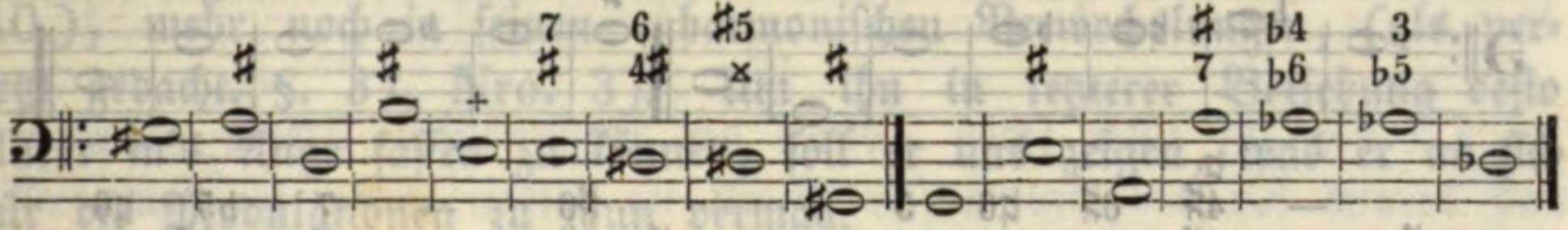
Will man daher in der bezeichneten Weise nach irgend einer bestimmten Tonart moduliren, so vergegenwärtige man sich sogleich deren

---

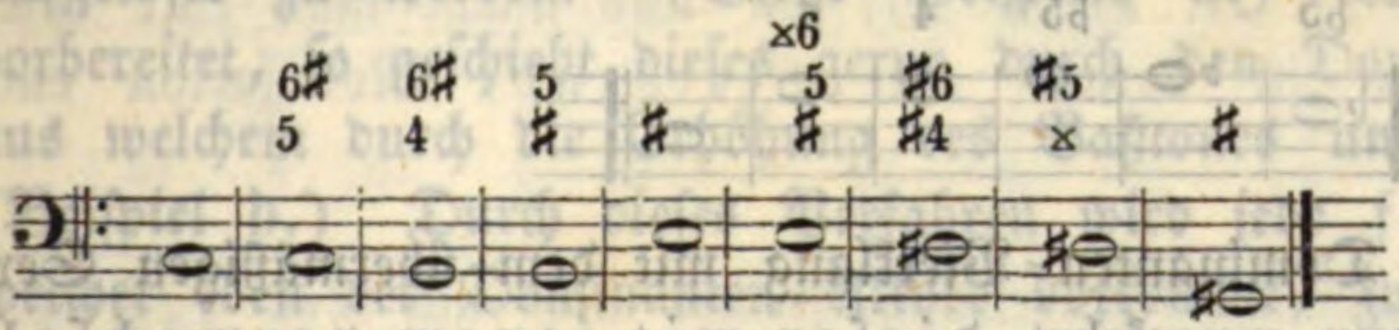
beiden Akkorde, den Dominanten=Vierklang und den Sexten=Akkord bezeichnet wird; es genügt einer dieser Akkorde und die Verwechslung geht dann gleichsam im Gedanken vor sich.

kleine sechste Stufe, suche auf derselben möglichst ungezwungen den Dominanten-Vierklang anzubringen und mittels seiner Verwechslung mit dem übermäßigen Sexten-Akkord den Uebergang zu vollenden.

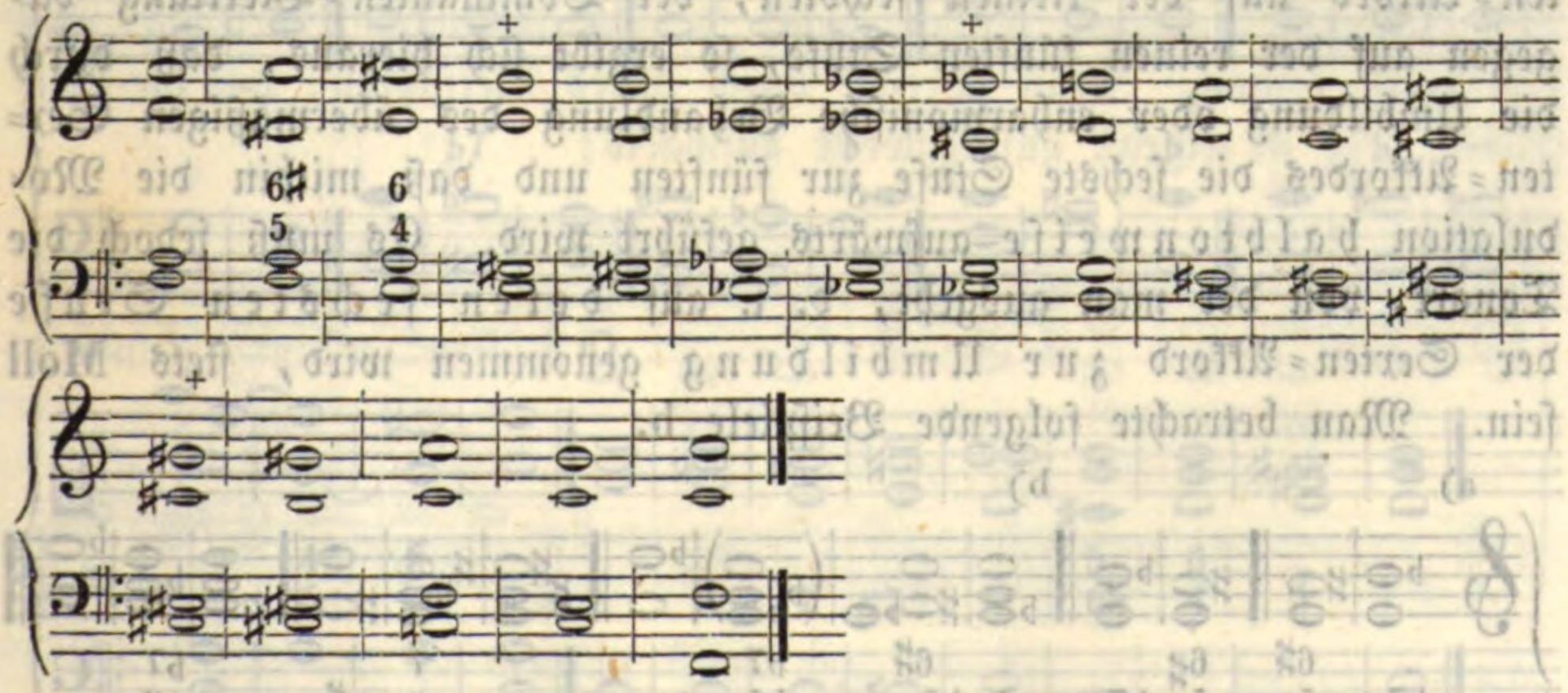
Man kommt z. B., da man sich eben in **G**dur bewegt, leicht in's **Gis**, wenn man nach **E** (in die kleine sechste Stufe von **Gis**) schreitet, auf dieser Stufe den Dominanten-Akkord anspielt und mit diesem die oben angedeutete Verwechslung vornimmt. Auf dieselbe Art läßt sich auch von **G** in's **Des** ausweichen. Z. B.



Wie gesagt führt die Umbildung des Dominanten-Akkordes in den übermäßigen Sexten-Akkord von seinem Sitze aus in die Tonart der großen Ober-Terz; es führt z. B. der Vierklang auf **G** in's **H**, auf **H** in's **Dis**, auf **D** in's **Fis** u. s. w. Wenn man daher auf eine gleichförmige Weise in zwei auf einander folgende große Terzen (z. B. von **C** in's **E**, von **E** in's **Gis**) fortschreiten will, so kann die Modulation zusammengesetzt sein. Z. B.



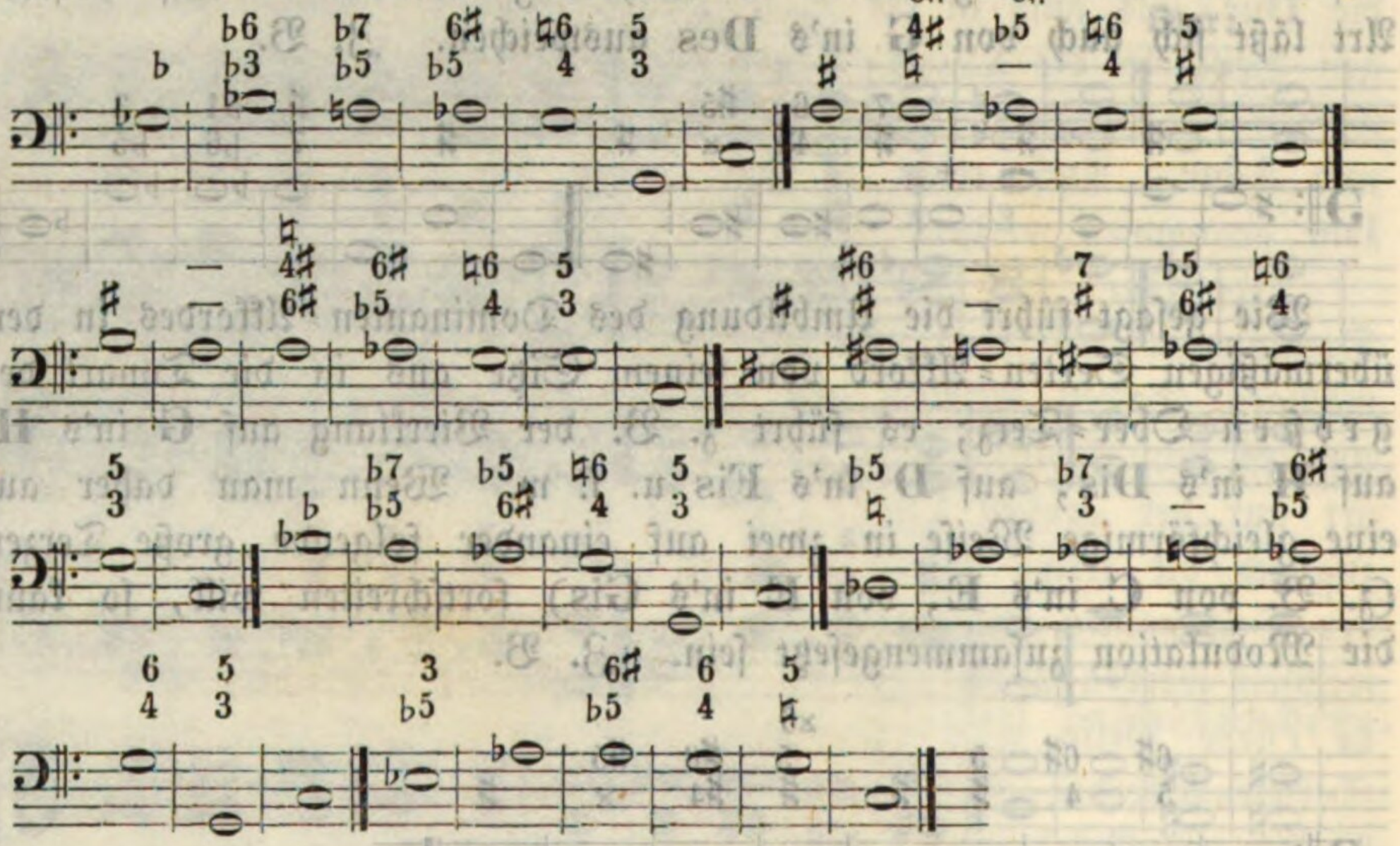
Es können auch zwei und mehrere enharmonische Verwechslungen in der Art auf einander folgen, daß die Auflösung übergangen und der Leit-Akkord wieder zu einem Vierklange umgebildet und neuerdings enharmonisch behandelt wird. Z. B.



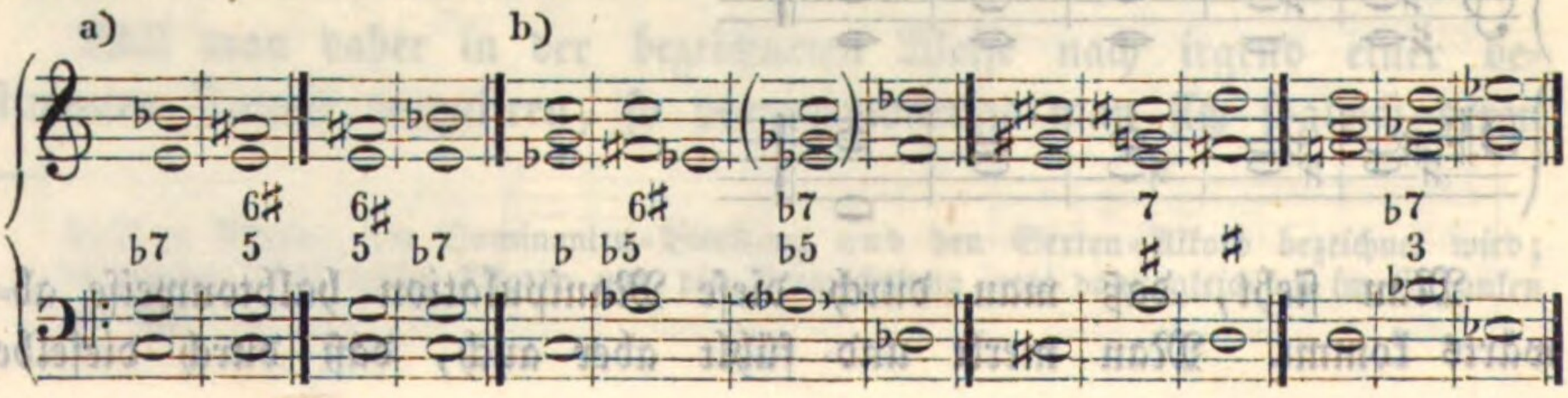
Man sieht, daß man durch diese Manipulation halbtonweise abwärts kommt. Man merkt und fühlt aber auch, daß durch dieselbe

eine Tonart von der anderen gleichsam verdrängt und daß hiedurch die Modulation schwülstig wird, weßwegen eine solche Verkettung nur selten rathsam sein dürfte.

Zur weiteren Betrachtung und Einübung der besprochenen Modulationsform mögen noch folgende Beispiele dienen, die alle von entfernten Tonarten in's C zurückführen.



2) Sowie der Dominanten-Vierklang mit dem übermäßigen Sexten-Akkorde, so kann umgekehrt dieser mit jenem verwechselt werden. Die Verwechslung liegt hier ebenfalls wieder in der übermäßigen Sexte, welche zur kleinen Septime umgebildet (oder vielmehr umgebildet gedacht) wird. (Beispiel a.) Sitzt der übermäßige Sexten-Akkord auf der kleinen sechsten, der Dominanten-Vierklang dagegen auf der reinen fünften Stufe, so ergibt sich hieraus, daß durch die Umbildung oder enharmonische Behandlung des übermäßigen Sexten-Akkordes die sechste Stufe zur fünften und daß mithin die Modulation halbtonweise aufwärts geführt wird. Es muß jedoch die Tonart, von der man ausgeht, d. i. auf deren sechsten Stufe der Sexten-Akkord zur Umbildung genommen wird, stets Moll sein. Man betrachte folgende Beispiele b.



Im Beispiele b zeigt es sich, daß die Modulation nach der gegebenen Form von **C**moll in's **Des**, von **Des**= (resp. **Cis**=) **M**oll in's **D**, von **D**moll in's **Es**, mithin halbtonweise aufwärts schreitet. — Uebergänge dieser Art, einzeln gebraucht, sind von guter Wirkung, nicht aber in einer zusammenhängenden Reihe, wie bei b.

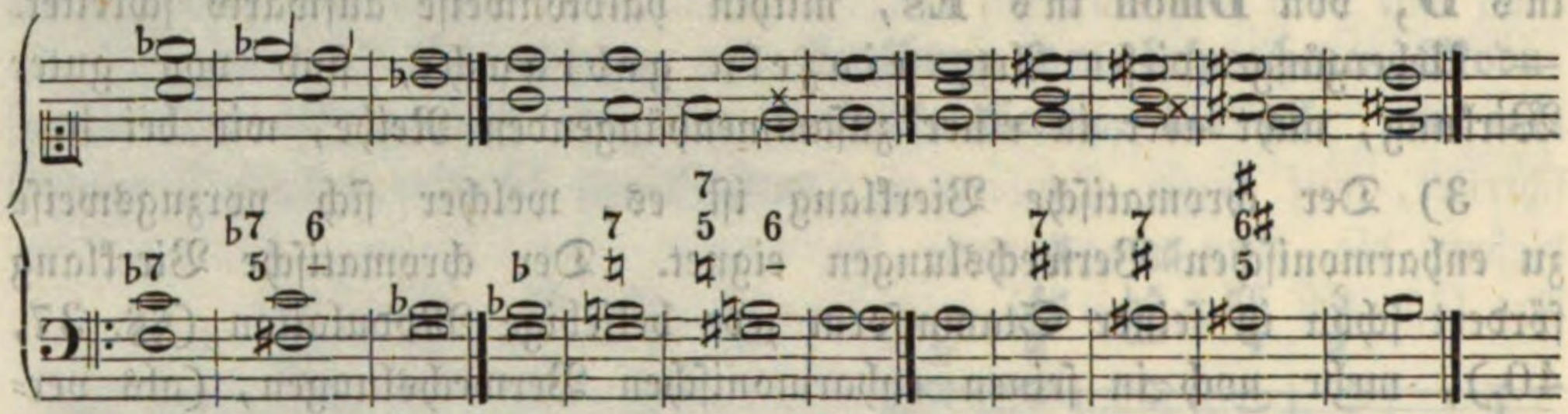
3) Der chromatische Vierklang ist es, welcher sich vorzugsweise zu enharmonischen Verwechslungen eignet. Der chromatische Vierklang fördert schon in seiner Stammform jede beliebige Modulation (§§. 37, 40.), mehr noch in seinen enharmonischen Verwechslungen, (als versetzt gedacht. §. 37, **N**ro. 3). Um ihn in letzterer Beziehung desto klarer in's Auge fassen zu können, soll er uns zeigen, was er an sich für die Modulationen zu thun vermag.

Der chromatische Vierklang kann seinen Sitz auf der großen siebenten, auf der erhöheten vierten und auf der erhöheten fünften Stufe haben und kann sowohl vorbereitet, als auch unvorbereitet angespielt werden.

A. Hat er seinen Sitz auf der großen siebenten Stufe (auf dem Leit=Tone), so pflegt er gewöhnlich unmittelbar in die Tonica aufgelöset zu werden. (Siehe Beispiele a.) Wird seine Septime vorbereitet, so geschieht dieses gerne durch den Dominanten=Vierklang, aus welchem durch die Erhöhung des Baßtones unser Akkord entsteht. (Beispiel b.) Durch dieses Verfahren wird jede fünfte Stufe, auf welcher eben der Dominanten=Akkord vorkommt, zur großen siebenten, d. i. zur Leit=Stufe und die Modulation geht tonweise aufwärts. (Beispiele c, d, e.)

*) Diese Auflösung (in die doppelte Terz) ist darum zu empfehlen, weil durch das Abwärts=

Es kommt auch vor, daß die Septime vor der Auflösung abwärts tritt und zur Sexte wird. Z. B.

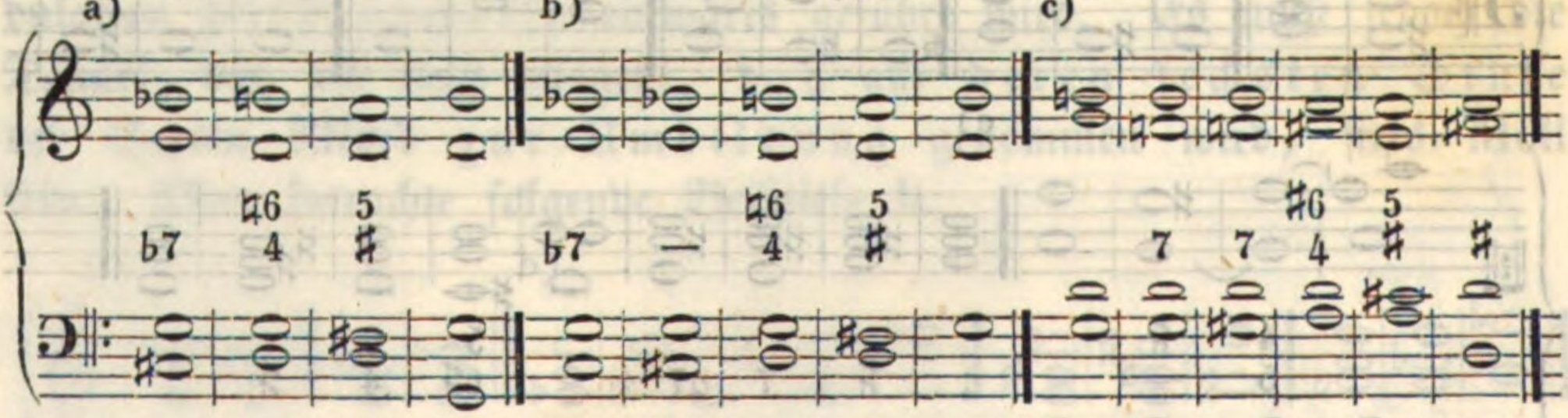


Da sich auf einer jeden Tonica der Dominanten-Akkord anbringen und daraus sich der chromatische Vierklang bilden läßt, so kann also auch von einer jeden Tonart, die man eben unter den Händen hat, um einen ganzen Ton aufwärts modulirt werden.

Wird die Septime (des chromatischen Vierklanges) nicht vorbereitet, so entstehet hieraus jenes tonweise Aufwärtsschreiten, wovon bereits oben §. 44, Nro. 2, Abth. **A**, Beispiel h, i und k in anderer Beziehung gesprochen worden ist. Hält man bei der einen oder anderen Stufe (z. B. bei **D**, **E**, **F** ꝛc.) an und macht man eine vollständige Kadenz, so ist daraus eine bleibende Modulation entstanden.

B. Hat der chromatische Vierklang seinen Sitz auf der erhöhten vierten Stufe, so folgt ihm gewöhnlich der Quart-Sexten-Akkord auf der fünften Stufe nach. (Beispiel a.) Wird die Septime vorbereitet, so geschieht dieses ebenfalls wieder durch den Dominanten-Vierklang, aus welchem dann mittels der Erhöhung der Baßnote (um einen kleinen halben Ton) der chromatische Vierklang zum Vorscheine kommt. Man schreitet durch dieses Verfahren, wie die Beispiele b, c, d zeigen, quintenweise aufwärts:

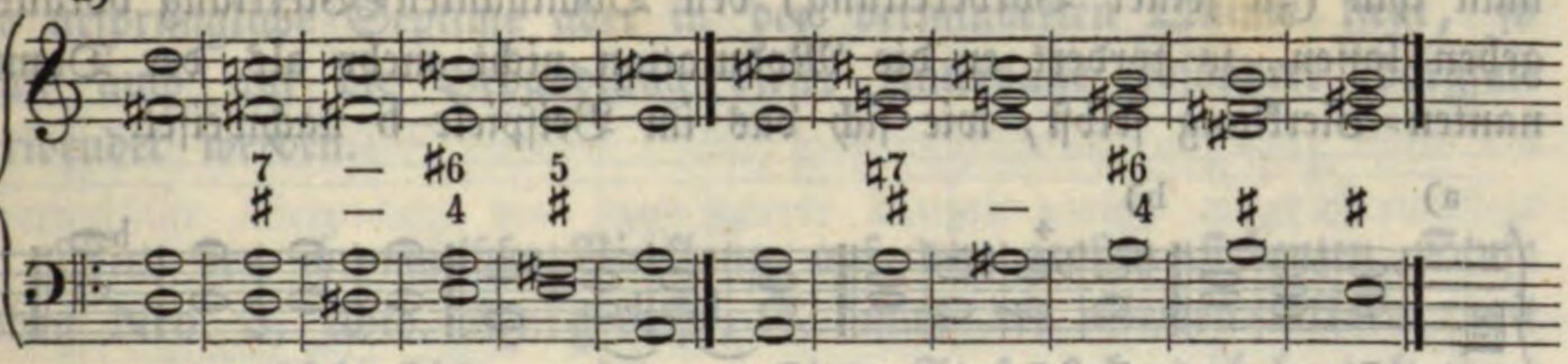
a) b) c)



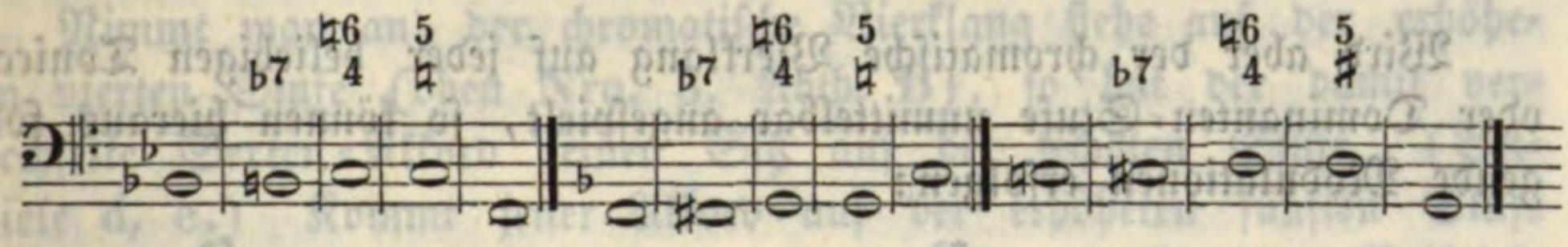
---

schreiten des Diskantes zwischen diesem und der Tenorstimme zwei übelklingende Quarten $\binom{c\ d}{b\ a}$ entstehen würden.

d)

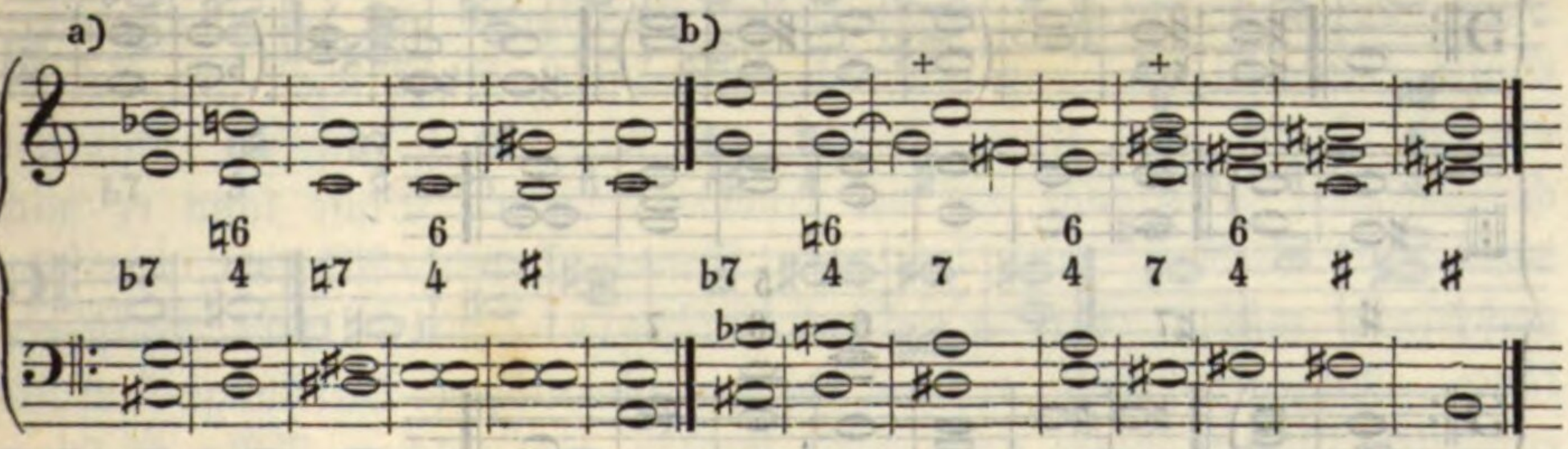


Wird die Septime nicht vorbereitet, so können dieselben Modulations-Formen entstehen. Z. B.

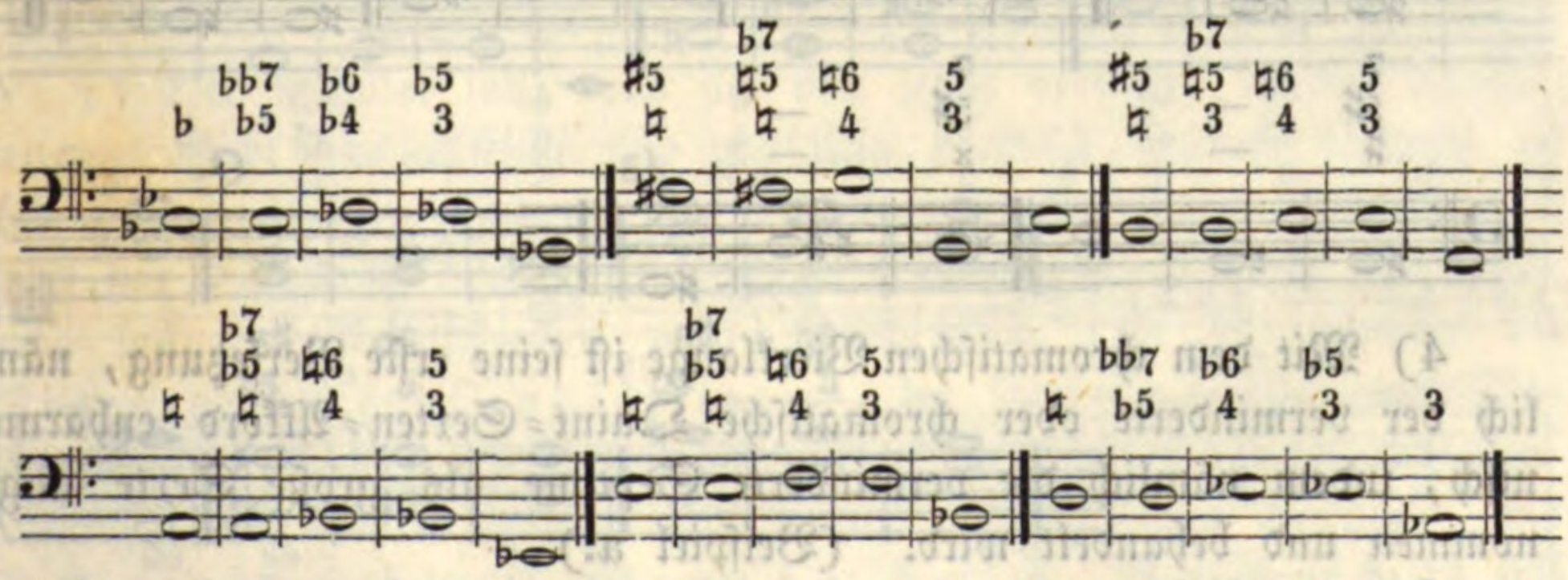


Unterbricht man die Auflösung des Dominanten-Akkordes ein- oder zweimal durch einen neuen chromatischen Vierklang, so kann man in die sechste (Beispiel a), auch in die siebente Stufe (Beispiel b) moduliren.

a) b)

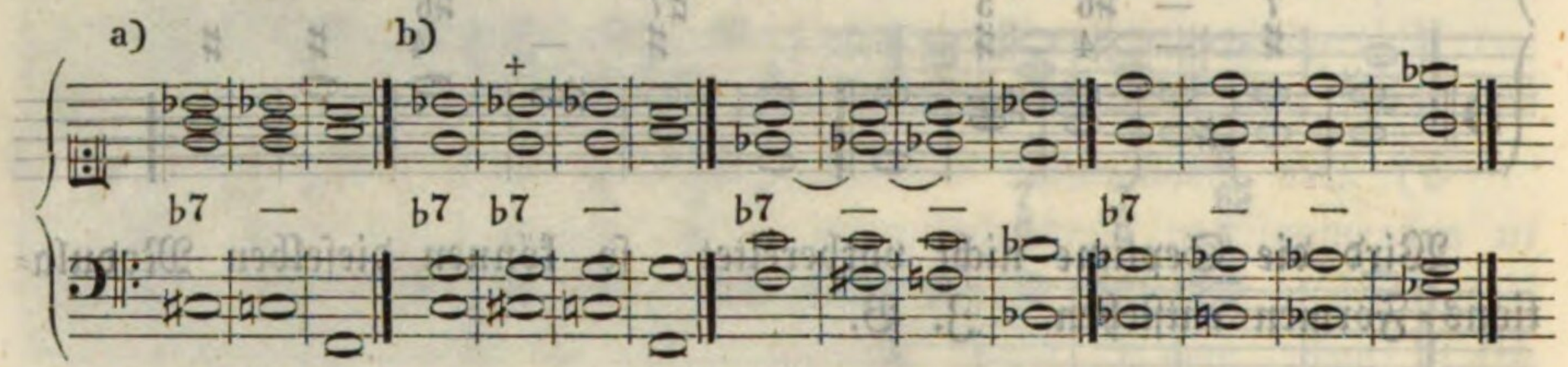


Wird der chromatische Vierklang unmittelbar auf derselben Baßnote genommen, auf welcher so eben (besser ein Moll- als ein Dur-) Dreiklang etwa als Dominanten- oder Tonica-Akkord seinen Sitz hatte; so kann man hiedurch folgende Modulationen erhalten:

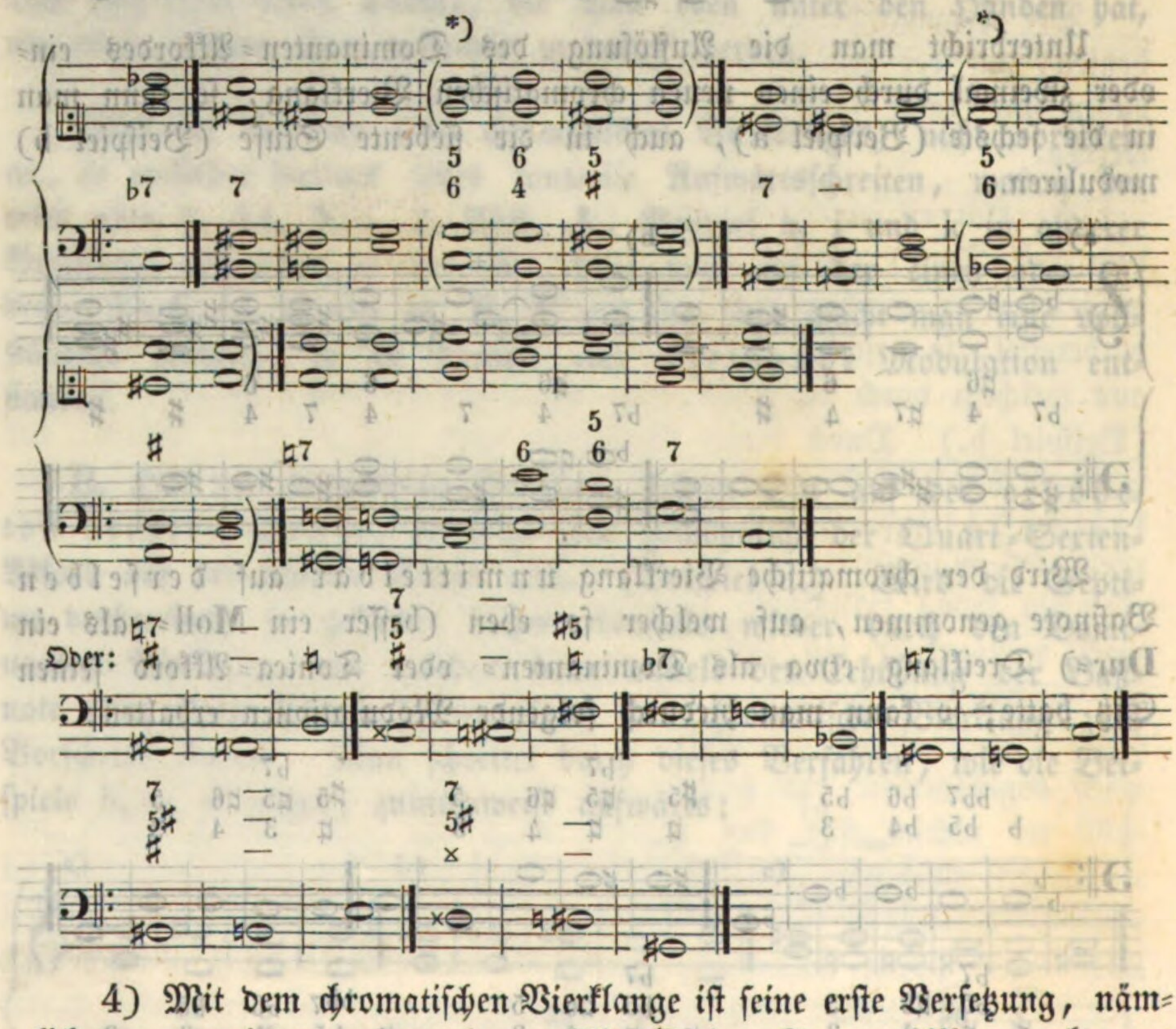


C. Wird der chromatische Vierklang auf der erhöheten fünften Stufe gedacht, so muß diese vor dem Schlusse der Modulation in die reine fünfte Stufe aufgelöset werden. (Beispiel a.) Will

man ihm (zu seiner Vorbereitung) den Dominanten-Vierklang vorausgehen lassen, so fördert er die Modulation nicht mehr als der Dominanten-Vierklang selbst, wie sich das im Beispiele b nachweiset.



Wird aber der chromatische Vierklang auf jeder beliebigen Tonica- oder Dominanten-Stufe unmittelbar angespielt, so können hieraus folgende Modulationen erfolgen:



4) Mit dem chromatischen Vierklange ist seine erste Versetzung, nämlich der verminderte oder chromatische Quint-Sexten-Akkord enharmonisch, indem nämlich die verminderte Septime als große Sexte angenommen und behandelt wird. (Beispiel a.)

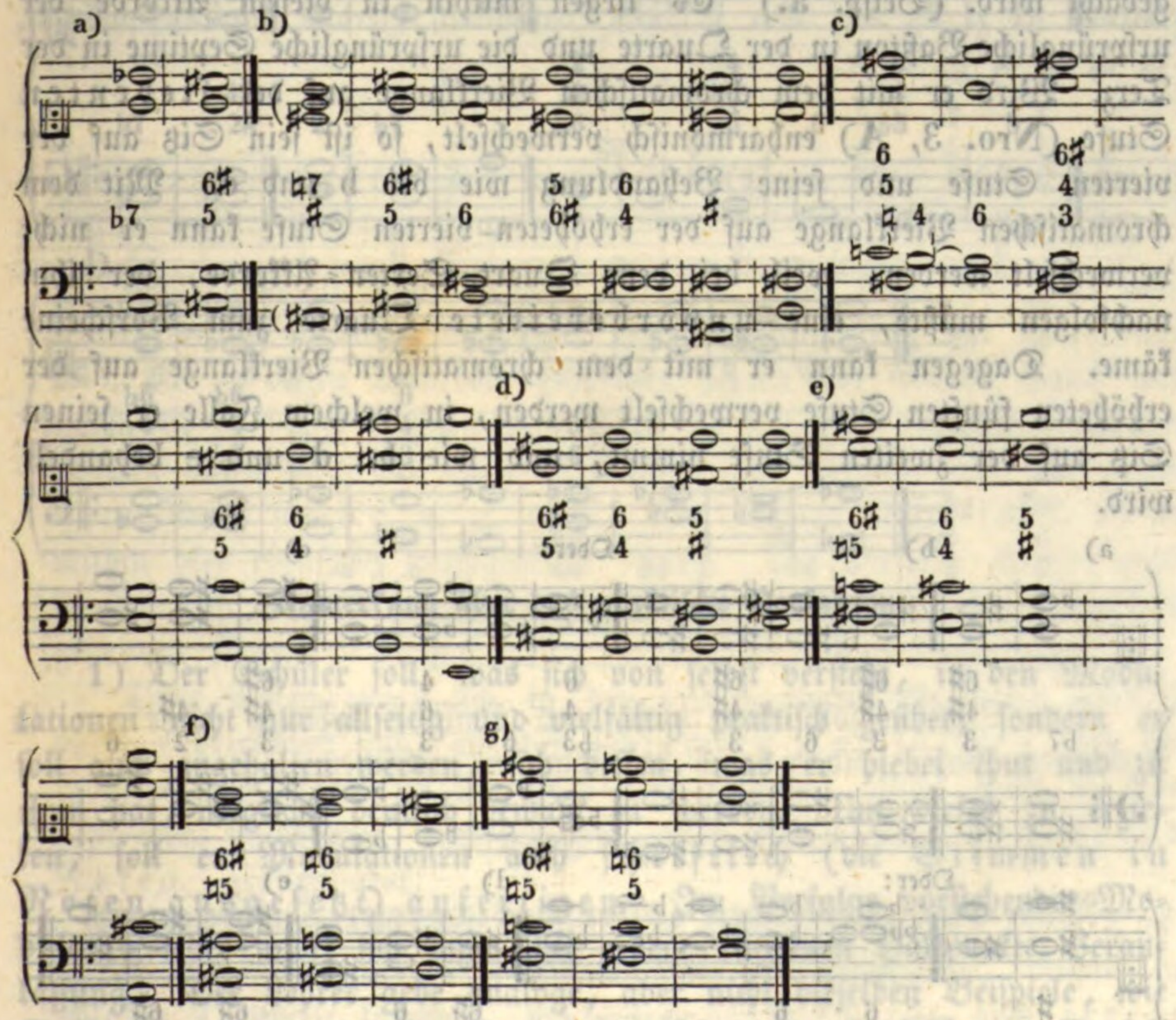
Da in diesem Akkorde der ursprüngliche Baßton in der Sexte,

*) Wird gespielt, wenn hier die Modulation geschlossen wird, wird aber ausgelassen, wenn die Modulation weiter fortgesetzt werden will.

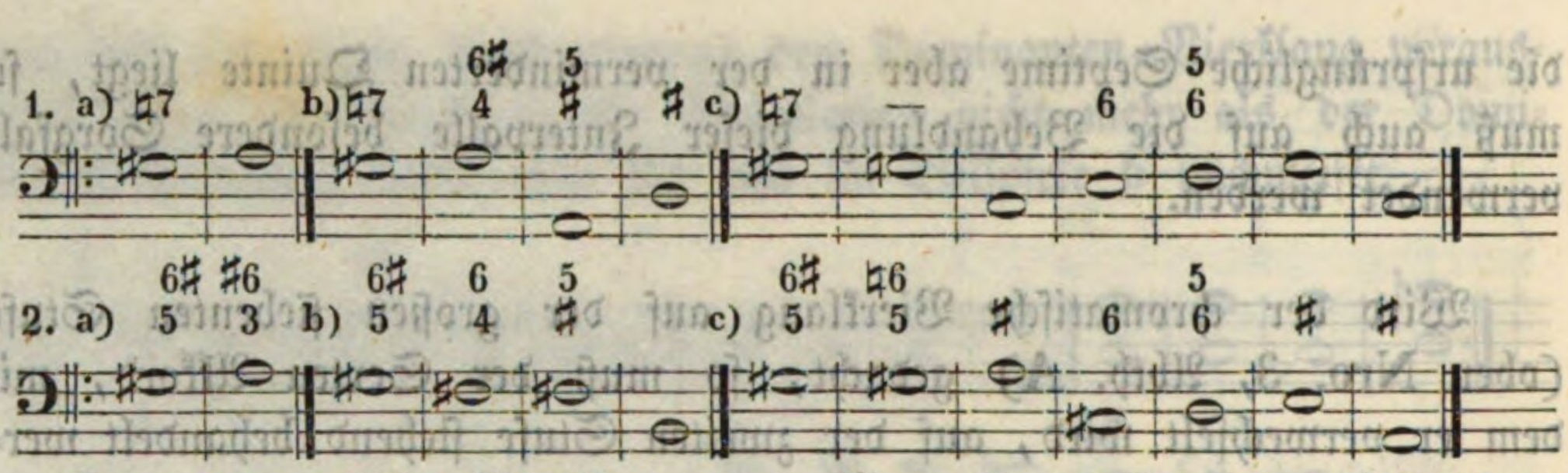
die ursprüngliche Septime aber in der verminderten Quinte liegt, so muß auch auf die Behandlung dieser Intervalle besondere Sorgfalt verwendet werden.

Wird der chromatische Vierklang auf der großen siebenten Stufe (oben Nro. 3, Abth. **A**) gedacht, so muß der Sexten-Akkord, mit dem er verwechselt wird, auf der zweiten Stufe stehend behandelt werden. (Beispiele b, c.)

Nimmt man an, der chromatische Vierklang stehe auf der erhöheten vierten Stufe (oben Nro. 3, Abth. **B**), so hat der damit verwechselte Sexten-Akkord seinen Sitz auf der sechsten Stufe. (Beispiele d, e.) Kommt jener Akkord auf der erhöheten fünften Stufe vor, so erhält dieser seinen Platz auf der siebenten Stufe. (Beispiele f, g.)

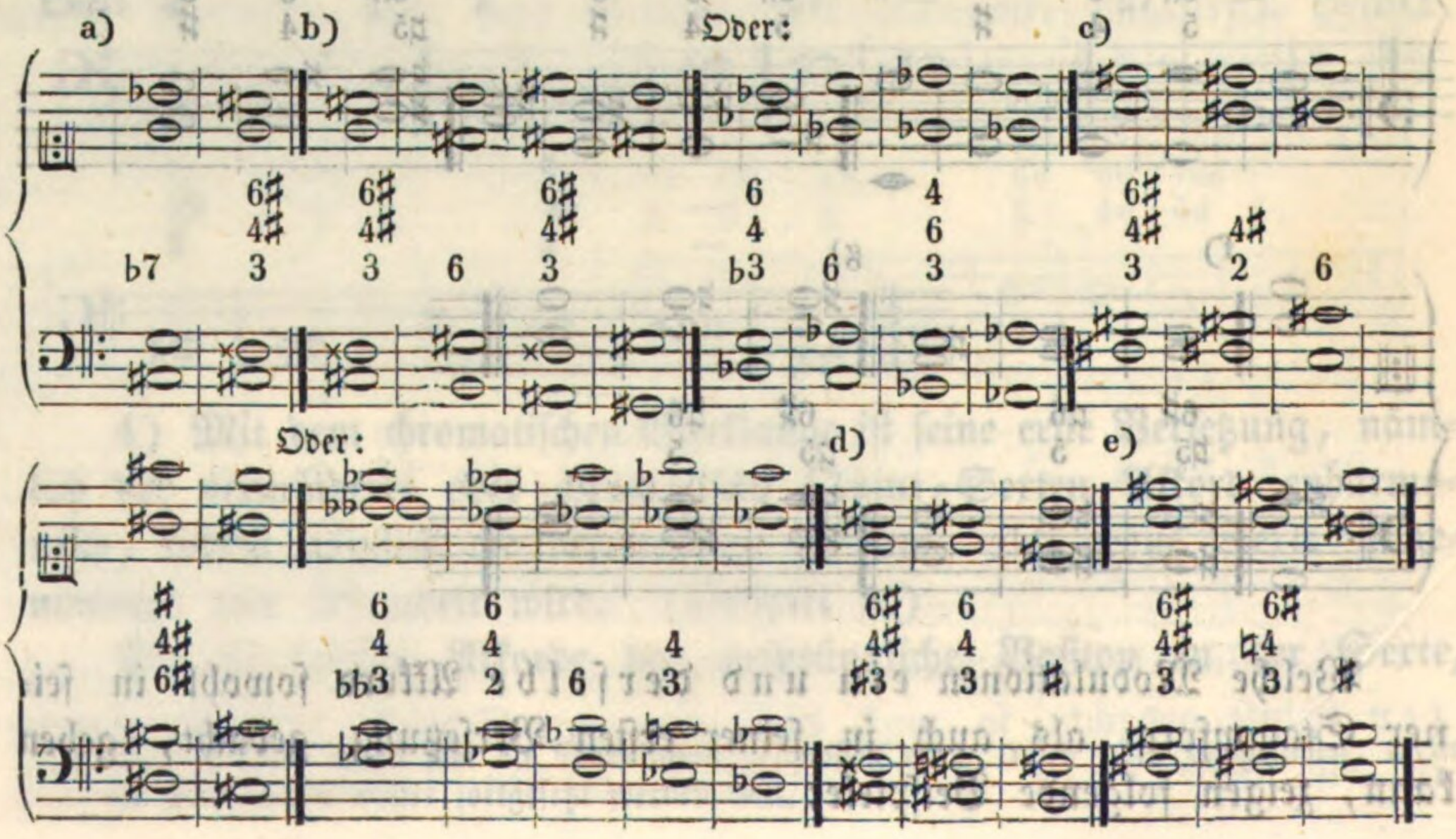


Welche Modulationen ein und derselbe Akkord sowohl in seiner Stammform als auch in seiner ersten Versetzung gedacht, geben kann, zeigen folgende Beispiele:

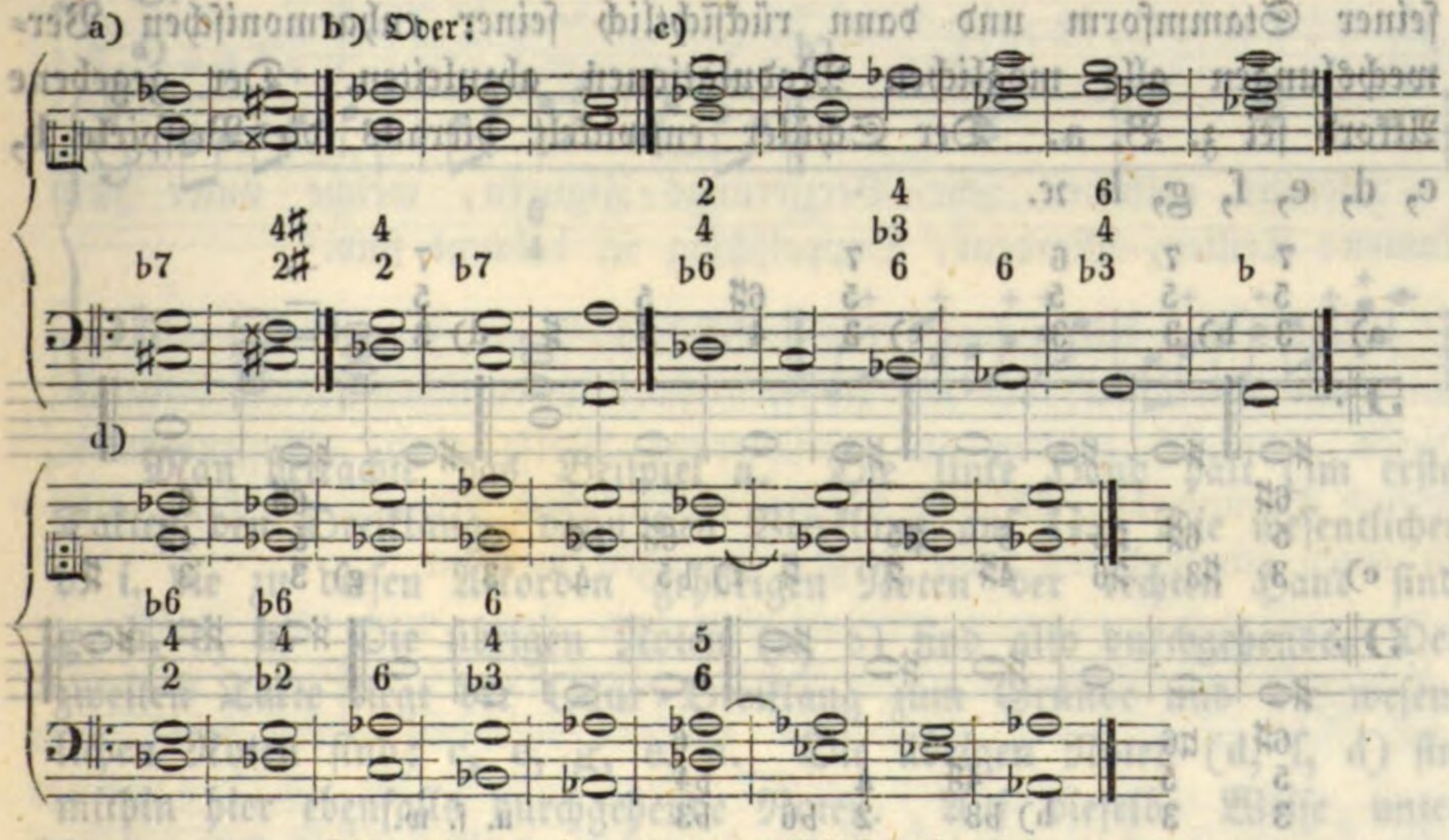


Der chromatiſche Vierklang auf **Gis** führt alſo (1) in ſeiner Stammform in's **A**dur und **M**oll (a), in's **D**dur und **M**oll (b) und in's **C**dur und **M**oll. (c.) Derſelbe Akkord beuget, in der erſten Verſetzung gedacht, (2) in's **F**ismoll (a), in's **H**dur und **M**oll und in's **A**dur und **M**oll aus.

5) Mit dem chromatiſchen Vierklange iſt ferner der gemiſchte oder chromatiſche Terz=Quart=Sexten=Akkord enharmoniſch, indem nämlich die verminderte Quinte als übermäßige Quarte gedacht wird. (Beiſp. a.) Es liegen mithin in dieſem Akkorde der urſprüngliche Baßton in der Quarte und die urſprüngliche Septime in der Terz. Wird er mit dem chromatiſchen Vierklange auf der ſiebenten Stufe (**N**ro. 3, **A**) enharmoniſch verwechſelt, ſo iſt ſein Sitz auf der vierten Stufe und ſeine Behandlung wie bei b und c. Mit dem chromatiſchen Vierklange auf der erhöheten vierten Stufe kann er nicht verwechſelt werden, weil bei dem Quart=Sexten=Akkorde, der ihm nachfolgen müßte, eine unvorbereitete Quarte zum Vorſcheine käme. Dagegen kann er mit dem chromatiſchen Vierklange auf der erhöheten fünften Stufe verwechſelt werden, in welchem Falle er ſeinen Sitz auf der zweiten Stufe nimmt, und wie bei d und e behandelt wird.



6) Der chromatische Vierklang kann endlich auch noch mit dem übermäßigen oder gemischten Secund=Quart=Sexten=Akkorde verwechselt werden. Die ursprüngliche kleine Terz wird als übermäßige Secunde, die verminderte Quinte wird als übermäßige Quarte und die verminderte Septime wird als große Sexte angenommen. (Beispiel a.) Der ursprüngliche Baßton und die ursprüngliche Septime liegen in der Secunde und im Basse. Dieser Secund=Quart=Sexten=Akkord kann nicht mit dem Vierklange auf der erhöhten vierten Stufe, sondern mit dem Vierklange auf der großen siebenten und mit dem Vierklange auf der erhöheten fünften Stufe verwechselt werden. Im ersten Falle ist sein Sitz auf der kleinen sechsten Stufe (Beispiele b, c) und im letzten Falle auf der reinen vierten Stufe. (Beispiele d, e.)



Anmerkung über das praktische Verfahren.

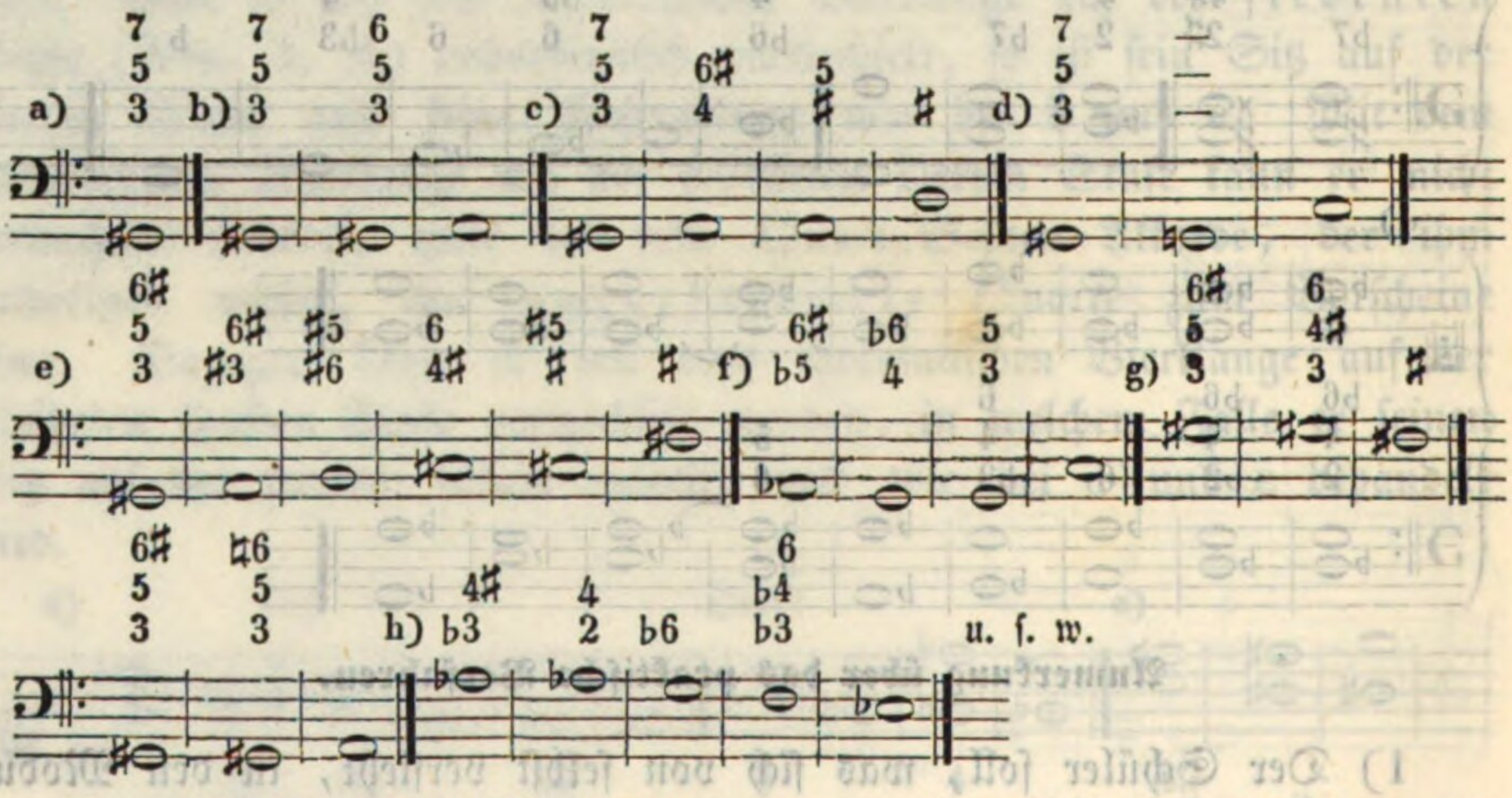
1) Der Schüler soll, was sich von selbst versteht, in den Modulationen nicht nur allseitig und vielfältig praktisch geübet, sondern er soll auch angehalten werden, sich dessen, was er hiebei thut und zu thun hat, möglichst deutlich bewußt zu werden. Um dieses zu erzielen, soll er Modulationen auch schriftlich (die Stimmen in Noten ausgesetzt) anfertigen. Im Verfolge vorstehender Modulationslehre findet sich hiezu bei jedem einzelnen Haltpunkte Veranlassung. Der Lehrer gebe analoge, aber nicht dieselben Beispiele, wie sie hier vorkommen. Z. B. §. 47, Nro. 1. Aufgaben: „Es soll „derselbe Uebergang, wie er hier (Beispiel a) von **C**dur in's **A**moll „vorkommt, auch von **B**dur in's **G**moll, von **E**dur in's **C**ismoll, „von **H**dur in's **G**ismoll ꝛc. angefertiget werden. Wie im Beispiele

„h, von Dmoll in's Fdur gegangen wird, so soll auch von Gmoll „in's Bdur, von Emoll in's Gdur ꝛc. gegangen werden."

So auch über Nro. 7 (§. 47): „Derselbe Uebergang, der sich „hier von Fdur in's Emoll (Beispiel a) findet, soll auch gemacht „werden: Von Gdur in's Fismoll, von Cdur in's Hmoll, von B-„dur in's Amoll ꝛc."

So soll jedes andere Pensum der §§. 47 und 48 durch ähnliche Beispiele auch schriftlich bearbeitet und zur möglichsten Deutlichkeit gebracht werden.

2) Die enharmonischen Modulationen insbesondere anbelangend, so gebe man z. B. irgend einen chromatischen Vierklang gleichsam zum Beßten, den Schüler auffordernd, von demselben einmal rücksichtlich seiner Stammform und dann rücksichtlich seiner enharmonischen Verwechslungen alle möglichen Modulationen abzuleiten. Der gegebene Akkord sei z. B. a. Der Schüler entwickelt hieraus die Beispiele b, c, d, e, f, g, h ꝛc.



Der Schüler soll aber diese und ähnliche Arbeiten nicht nur in bezifferten Baß, sondern auch in Stimmen aussetzen.

§. 50.

Von den zufälligen (oder bedingten) Dissonanzen in der Musik.

1) Die Akkorde, welche bisher besprochen worden sind, sind theils konsonirend, theils dissonirend. (§. 19.) Jeder dieser Akkorde hat gewisse Bestandtheile oder Intervalle, die seine Natur bestimmen und ihn von anderen Akkorden unterscheiden. Man nennet sie wesent-

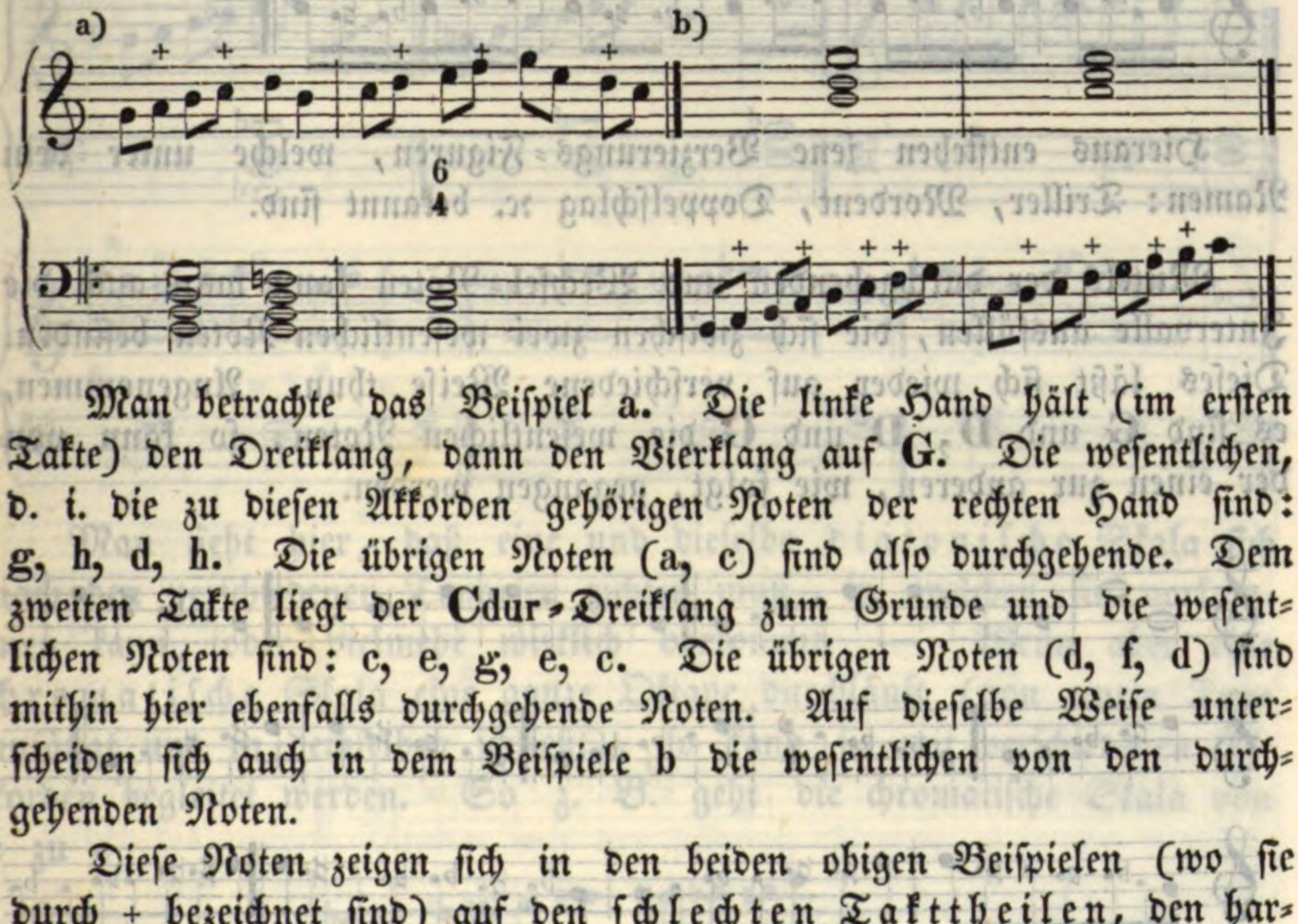
liche, bestimmte (zur Vollständigkeit des Akkordes gehörige) Intervalle.

Außer diesen Intervallen oder Tönen kommen in der Musik noch solche vor, die nicht zu einem der bisher bezeichneten Akkorde, also nicht zu einem Dreiklange, nicht zu einem Vierklange oder zu einer ihrer Versetzungen gehören, sondern die denselben ganz fremd sind, die dieselben entweder ganz oder theilweise umgeben und folglich ohne der Harmonie zu schaden auch wegbleiben können. Man nennet diese Töne zufällige, bedingte, durchgehende, auch Neben-Töne und sie dienen zur Verzierung der Haupt-Töne.

2) Zu den zufälligen (oder auch Geschmacks-) Tönen gehören:

A. Die sogenannten durchgehenden Noten (im engen Sinne. *)

Z. B.



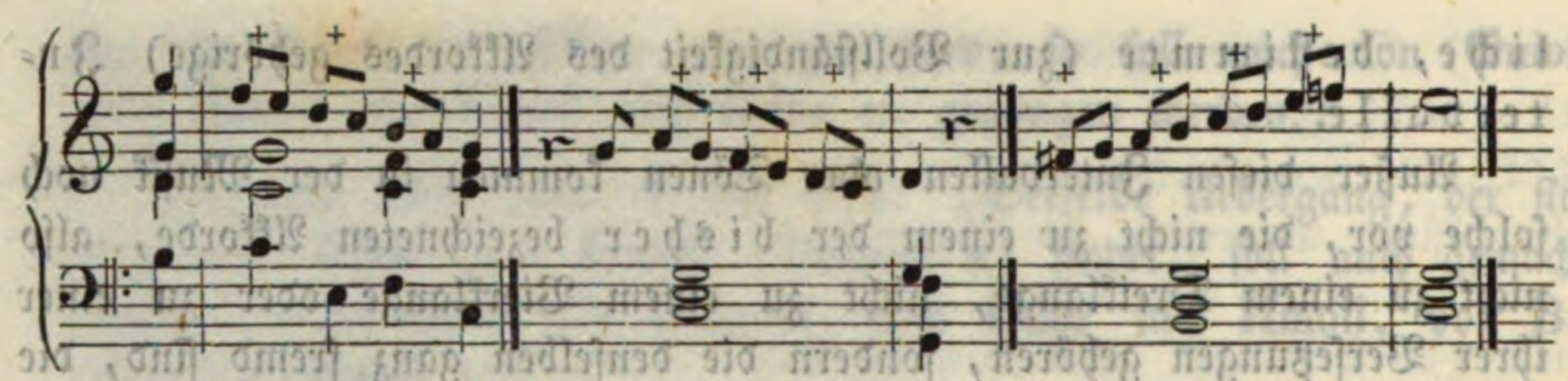
Man betrachte das Beispiel a. Die linke Hand hält (im ersten Takte) den Dreiklang, dann den Vierklang auf G. Die wesentlichen, d. i. die zu diesen Akkorden gehörigen Noten der rechten Hand sind: g, h, d, h. Die übrigen Noten (a, c) sind also durchgehende. Dem zweiten Takte liegt der Cdur-Dreiklang zum Grunde und die wesentlichen Noten sind: c, e, g, e, c. Die übrigen Noten (d, f, d) sind mithin hier ebenfalls durchgehende Noten. Auf dieselbe Weise unterscheiden sich auch in dem Beispiele b die wesentlichen von den durchgehenden Noten.

Diese Noten zeigen sich in den beiden obigen Beispielen (wo sie durch + bezeichnet sind) auf den schlechten Takttheilen, den harmonieeigenen Noten im Nachschlage folgend. Man heißt sie eben deßwegen schlechtweg durchgehende, auch regulär durchgehende Noten. Fallen aber

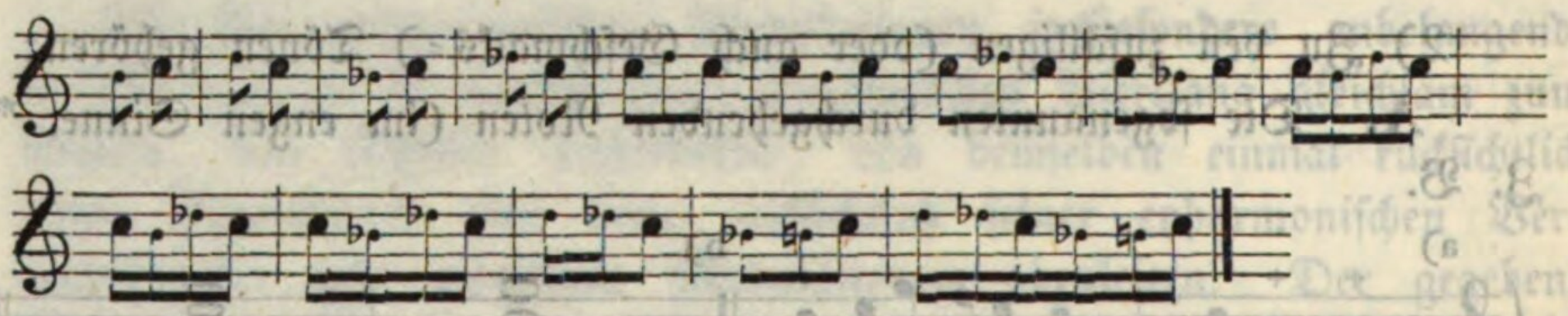
B. die durchgehenden Noten auf das gute Zeit- oder Takttheil, so daß ihnen die harmonieeigenen nachfolgen, mithin auf schlechte Takttheile kommen, so heißen sie Wechsel- auch irreguläre Durchgangs-Noten. Z. B.

---

*) Im weiten Sinne können auch die Wechsel-Noten, Synkopen, die Anticipationen und Retardationen durchgehende Noten genannt werden.

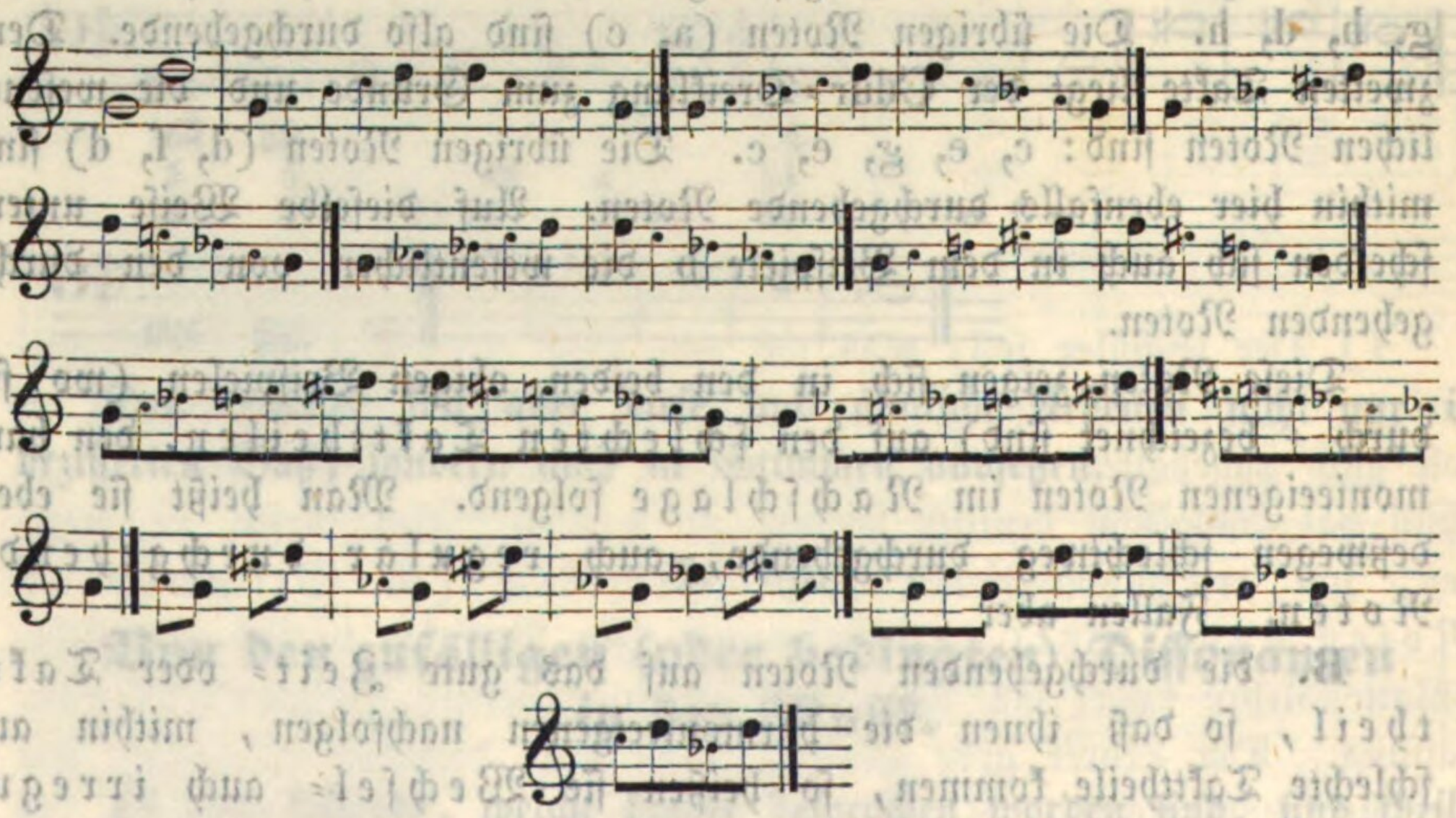


C. Durchgehende und Wechsel=Noten können zur Umgebung, gleichsam zur Verzierung einer und derselben wesentlichen Note dienen. So z. B. kann C auf folgende Weise von denselben umgeben werden.



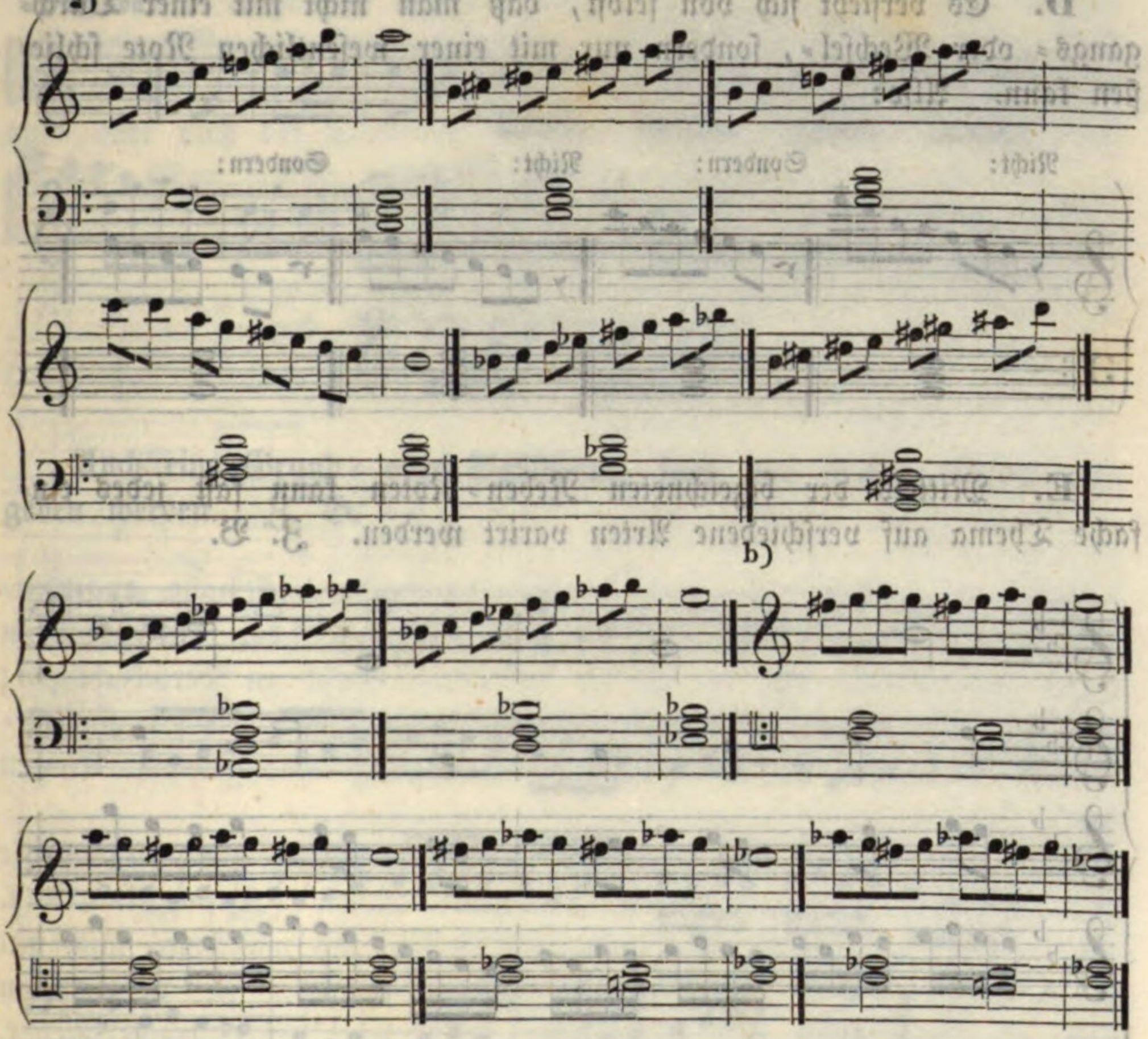
Hieraus entstehen jene Verzierungs=Figuren, welche unter dem Namen: Triller, Mordent, Doppelschlag ꝛc. bekannt sind.

Mittels der durchgehenden und Wechsel=Noten kann man auch die Intervalle ausfüllen, die sich zwischen zwei wesentlichen Noten befinden. Dieses läßt sich wieder auf verschiedene Weise thun. Angenommen, es sind **G** und **D**, **D** und **G** die wesentlichen Noten, so kann von der einen zur anderen, wie folgt, gegangen werden.



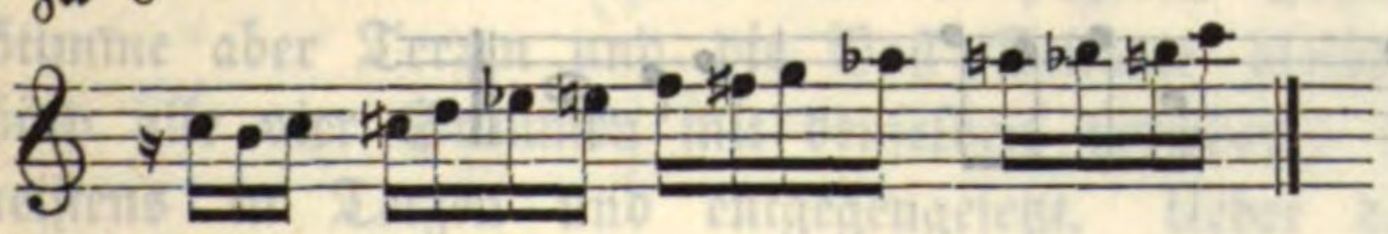
Bei dem Gebrauche dieser und ähnlicher Figuren von Neben=Noten muß man auf die Tonart, in der man sich befindet und auf die wesentlichen Töne des Akkordes wohl Acht geben.

a)

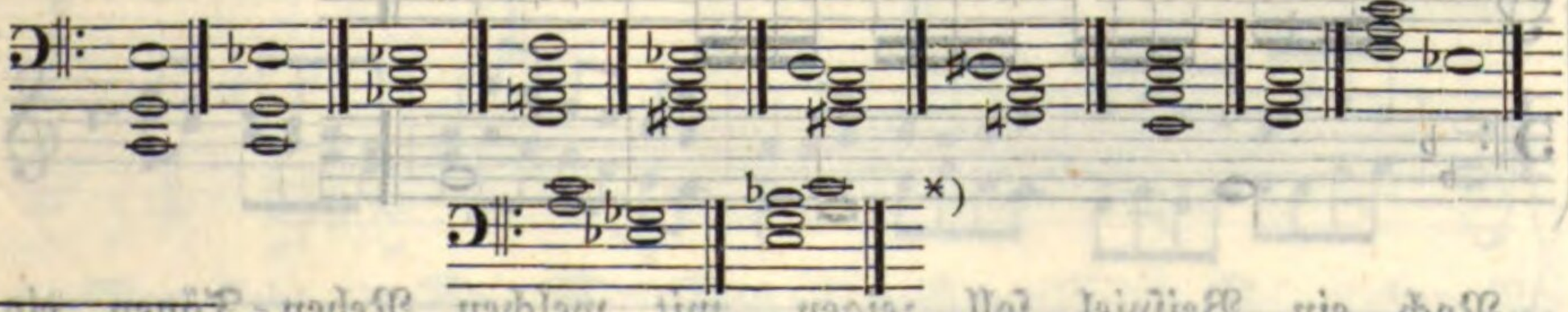


b)

Man sieht hier, daß eine und dieselbe diatonische Skala sich nach den verschiedenen Tonarten richten muß, in welchen sie vorkommen kann, oder vielmehr wirklich vorkommt. — Wenn aber eine chromatische Skala eine ganze Oktave durchläuft (von einem Tone anfängt und in demselben schließt), so kann sie mit verschiedenen Akkorden begleitet werden. So z. B. geht die chromatische Skala von c zu c

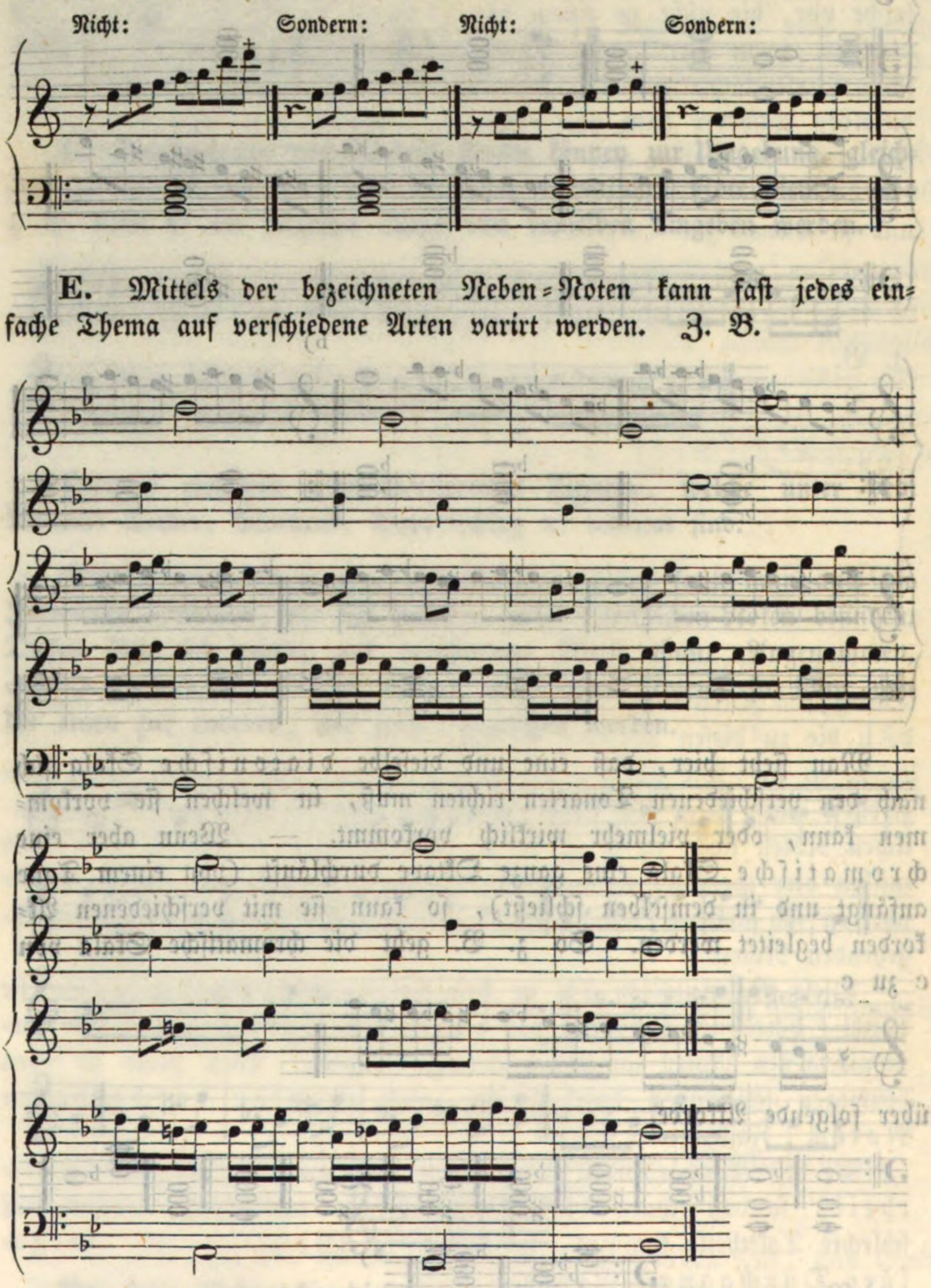


über folgende Akkorde.



*) Der Schüler schreibe wirklich jeden dieser Akkorde unter die vorstehende chromatische Skala und überzeuge sich selbst, daß sie die bezeichnete Mehrdeutigkeit besitze.

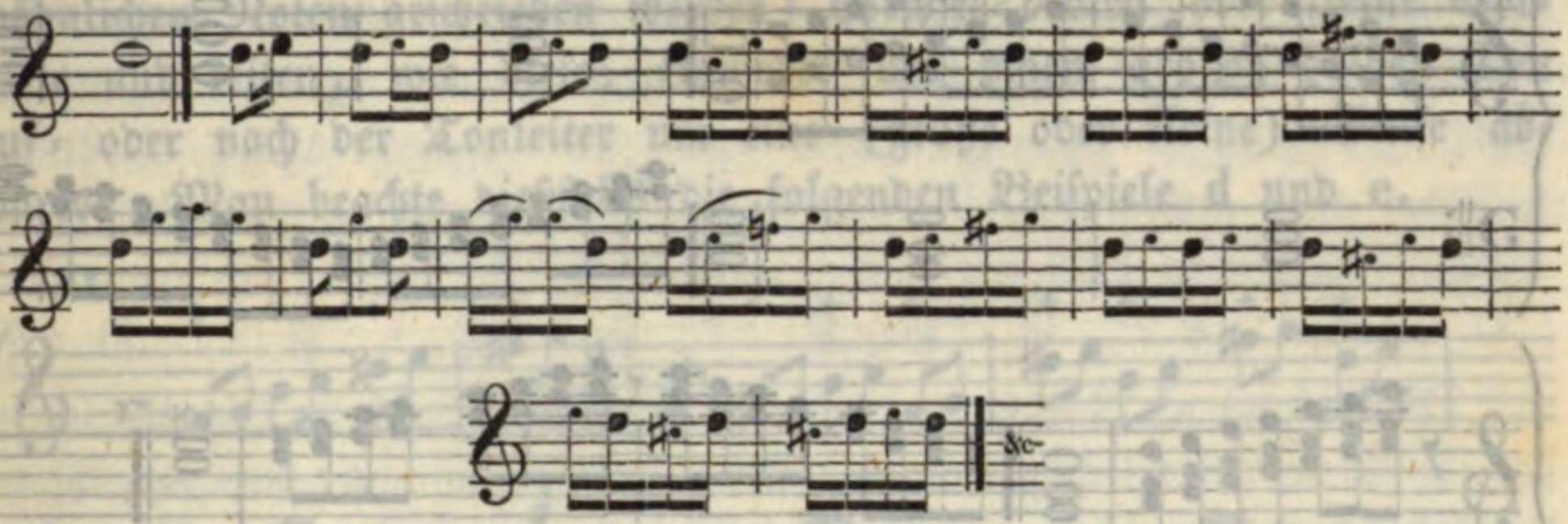
D. Es versteht sich von selbst, daß man nicht mit einer Durchgangs- oder Wechsel-, sondern nur mit einer wesentlichen Note schließen kann. Also:



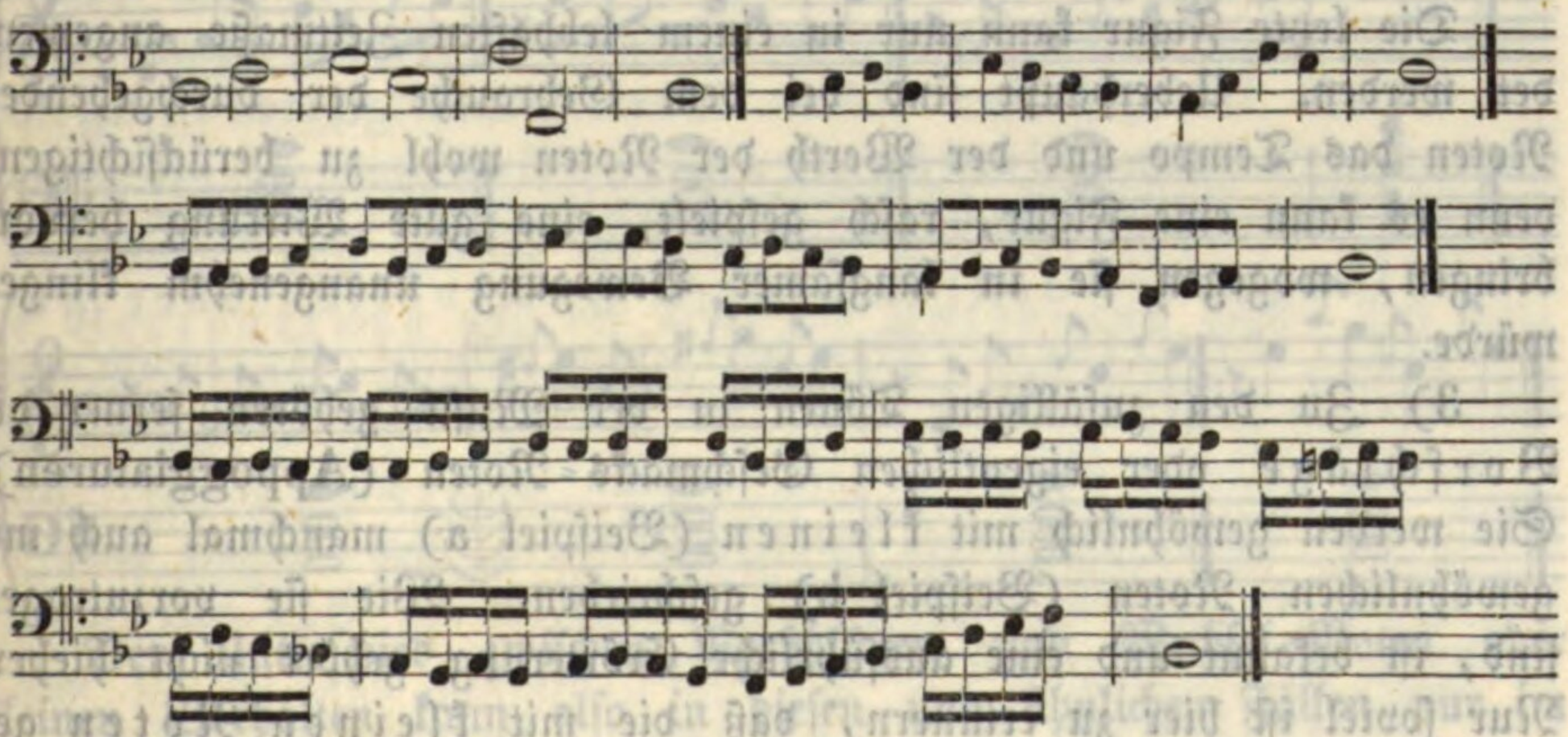
E. Mittels der bezeichneten Neben-Noten kann fast jedes einfache Thema auf verschiedene Arten varirt werden. Z. B.

Noch ein Beispiel soll zeigen, mit welchen Neben-Tönen ein Haupt-Ton umgeben werden kann:

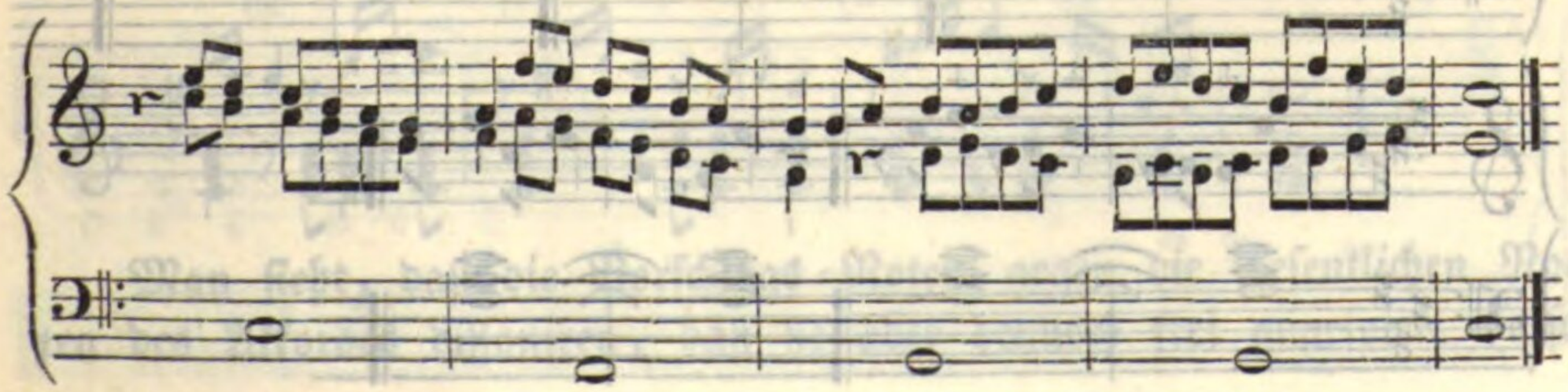
Hauptton:

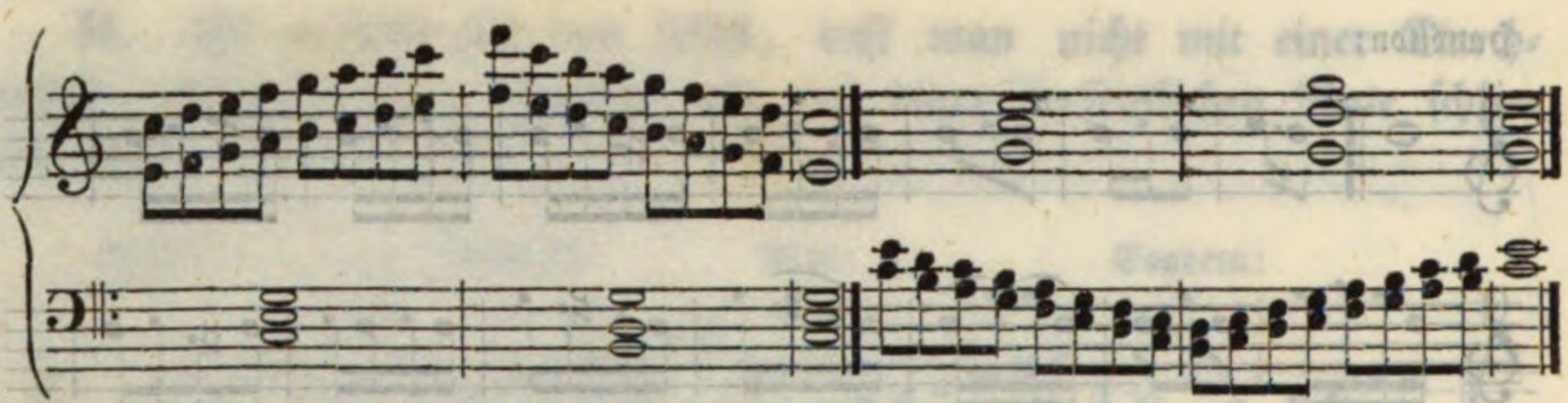


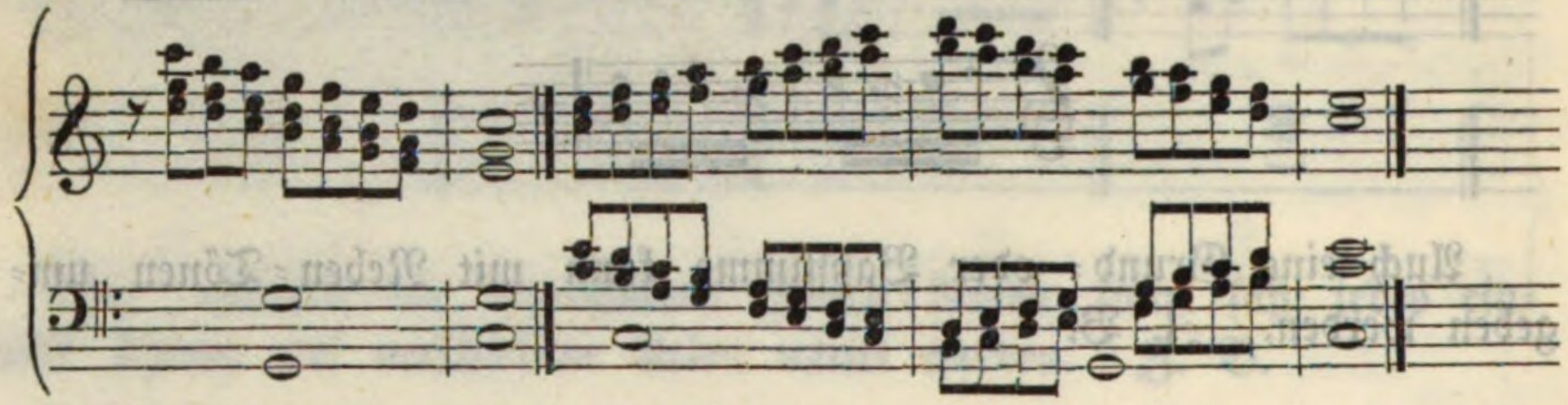
Auch eine Grund- oder Baßstimme kann mit Neben-Tönen umgeben werden. Z. B.



F. Durchgangs- und Wechsel-Noten können auch in zwei und mehreren Stimmen zugleich vorkommen. Wenn sie in zwei Stimmen vorkommen, so gehen diese entweder in Terzen oder Sexten, oder in entgegengesetzter Bewegung. Erhalten drei Stimmen Neben-Noten, so bildet die untere Stimme mit der höheren Sexten, mit der Mittel-Stimme aber Terzen und die Baß-Stimme bleibt gewöhnlich liegen. Sind alle vier Stimmen mit denselben versehen, so bewegen sie sich meistens in Terzen und entgegengesetzt. Ueber das Gesagte folgende Beispiele:

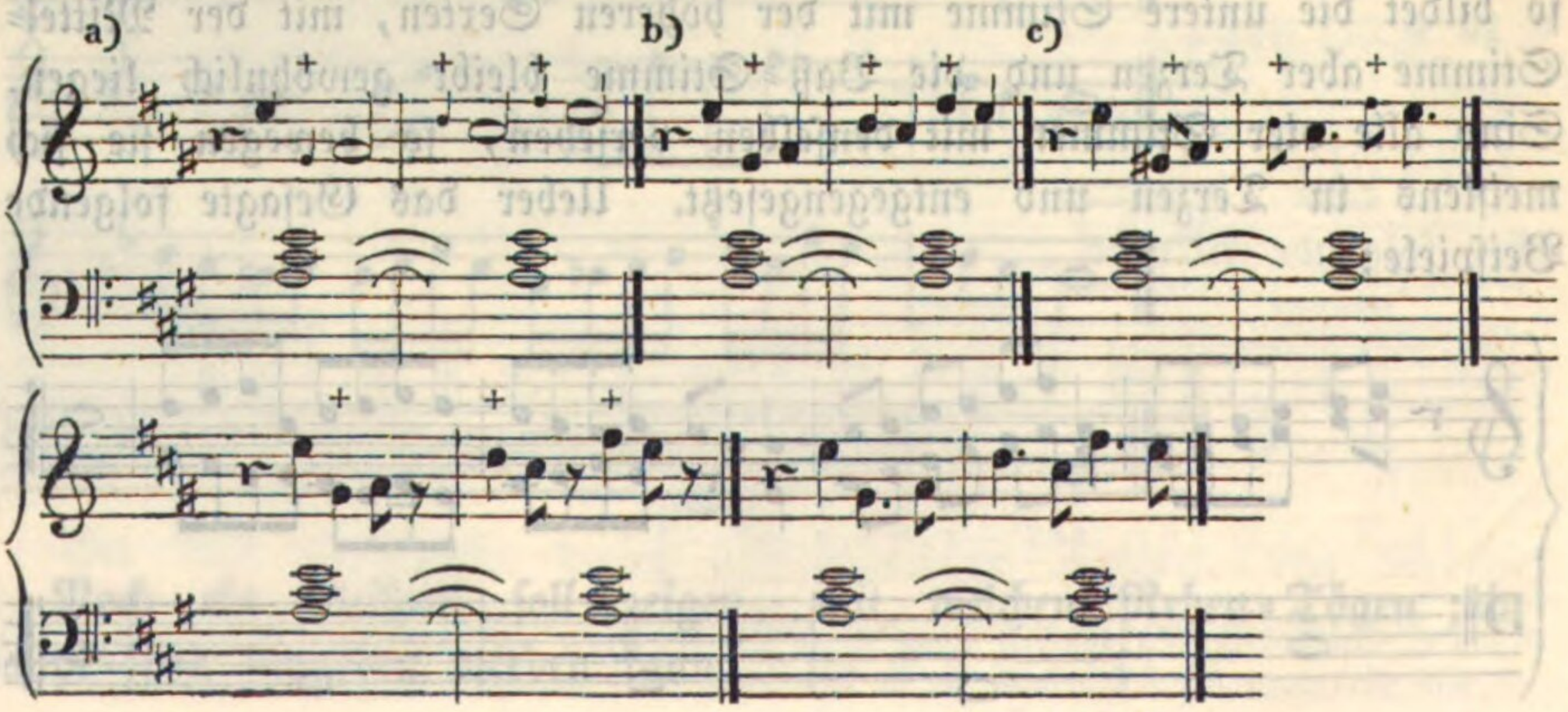






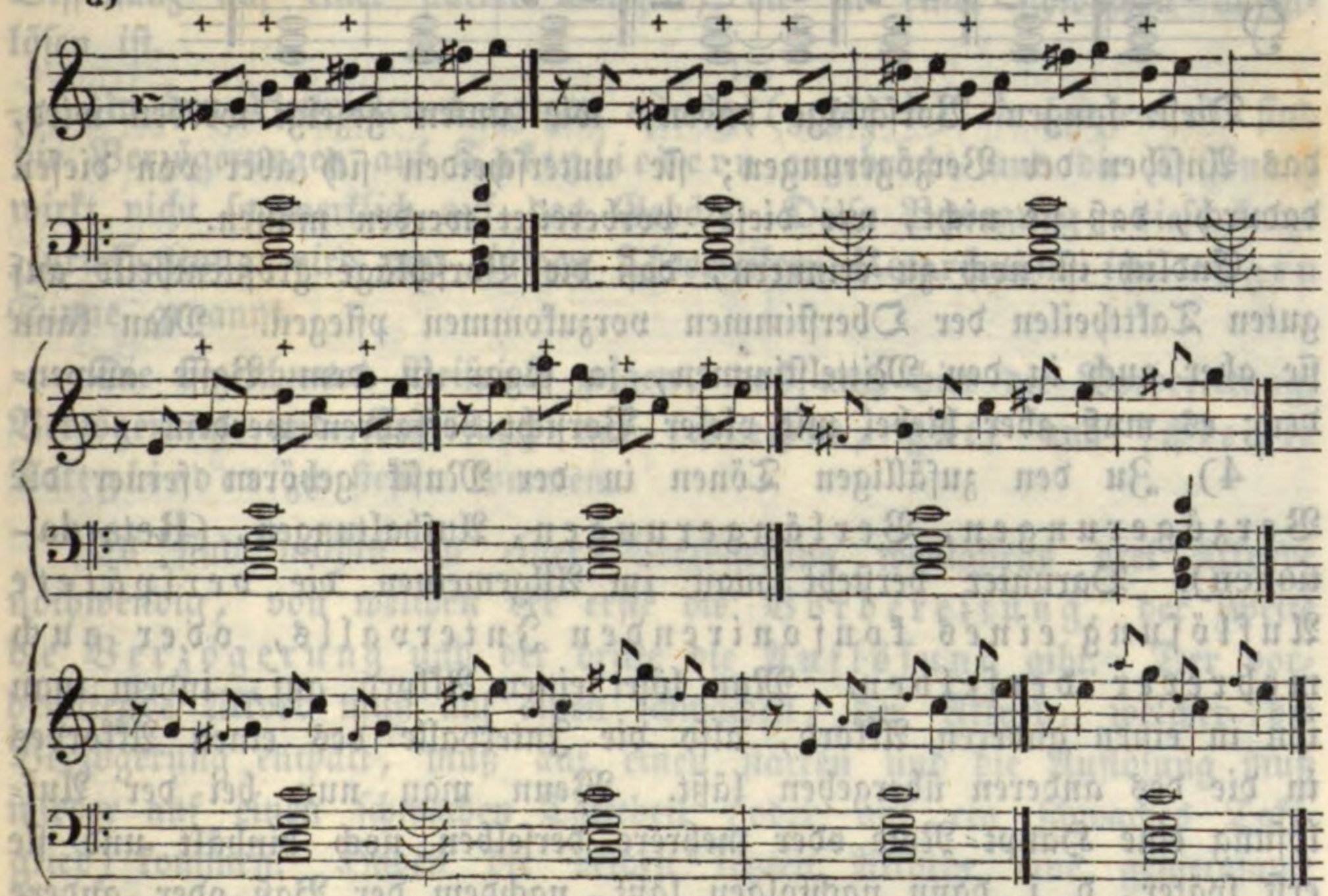
Die letzte Figur kann nur in einem lebhaften Zeitmaße angewendet werden. Ueberhaupt sind bei dem Gebrauche der durchgehenden Noten das Tempo und der Werth der Noten wohl zu berücksichtigen; denn es kann eine Figur, rasch gespielt, eine gute Wirkung hervorbringen, wogegen sie in langsamer Bewegung unangenehm klingen würde.

3) Zu den zufälligen Tönen in der Musik gehören ferner die Vorschläge oder eigentlichen Geschmacks-Noten (Appoggiaturen). Sie werden gewöhnlich mit kleinen (Beispiel a) manchmal auch mit gewöhnlichen Noten (Beispiel b) geschrieben. Wie sie vorzutragen sind, ist bekannt und eine ausführliche Erörterung gehört nicht hieher. Nur soviel ist hier zu erinnern, daß die mit kleinen Noten geschriebenen Vorschläge auf verschiedene Weise, je nachdem es der Charakter des Stückes fordert, also mit mehr oder minderem Gewichte ausgeführt werden können. (Beispiel c.) Werden sie aber mit gewöhnlichen Noten geschrieben, so müssen sie so gespielt werden, wie sie geschrieben stehen.



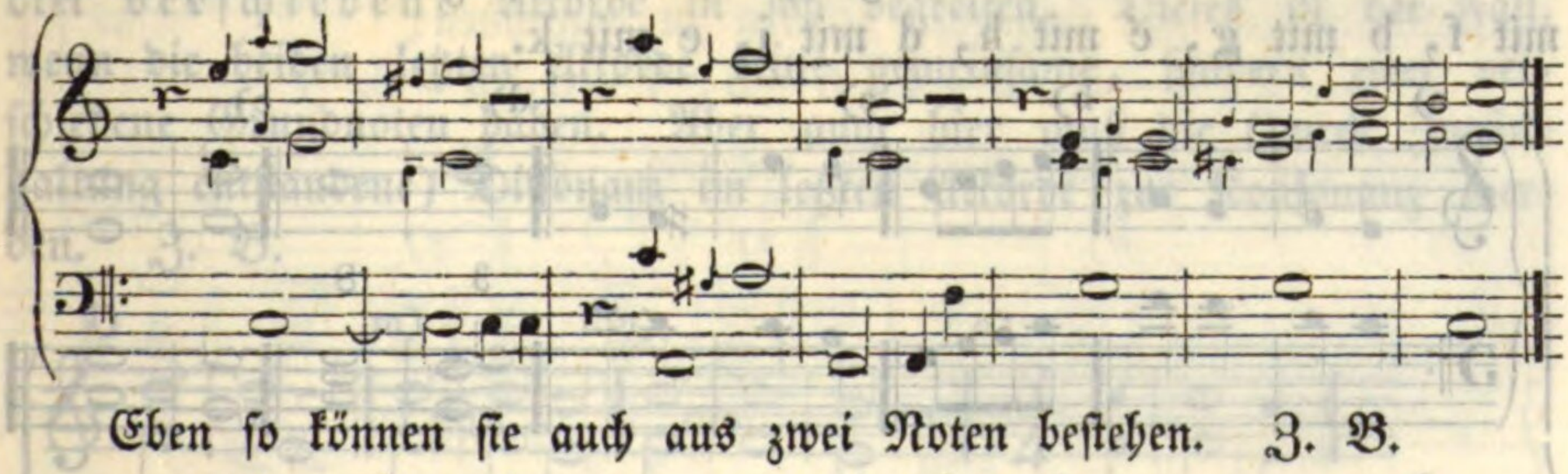
Für das Auge sind die Vorschläge, (besonders die, welche mit gewöhnlichen Noten geschrieben werden) Wechsel-Noten oder kleine Vorhalte und leiten, wie diese, entweder um einen großen halben Ton auf- oder nach der Tonleiter um eine (große oder kleine) Stufe abwärts. Man beachte dießfalls die folgenden Beispiele d und e.

d)

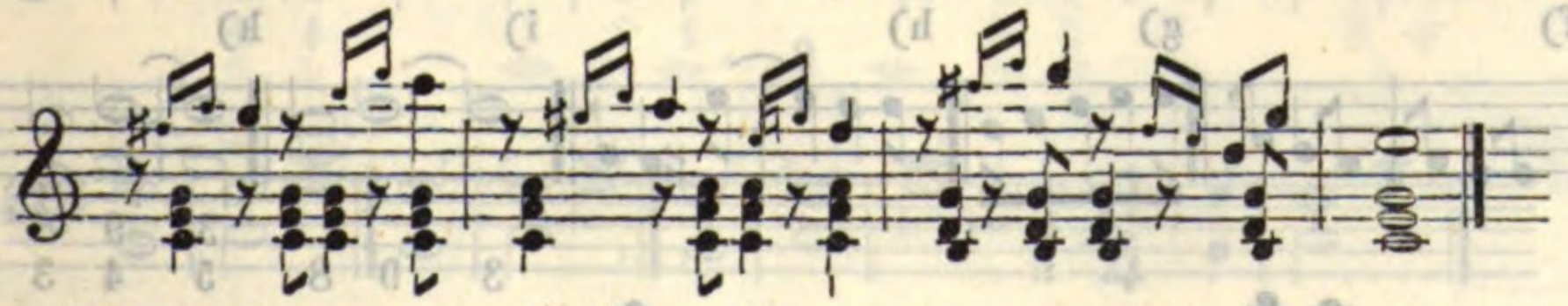


Der Unterschied zwischen Vorschlägen und Wechsel-Noten oder kleinen Vorhalten kann also in diesen und ähnlichen Fällen nur im Vortrage liegen. —

Die Vorschläge können auch in zwei Stimmen vorkommen. Z. B.

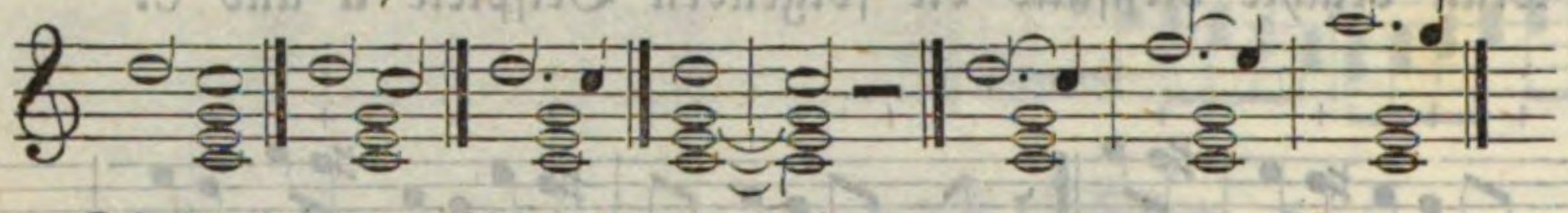


Eben so können sie auch aus zwei Noten bestehen. Z. B.



Man sieht, daß die Vorschlags-Noten gegen die wesentlichen Noten des Akkordes dissoniren, daß sie aber dennoch frei angespielt (also

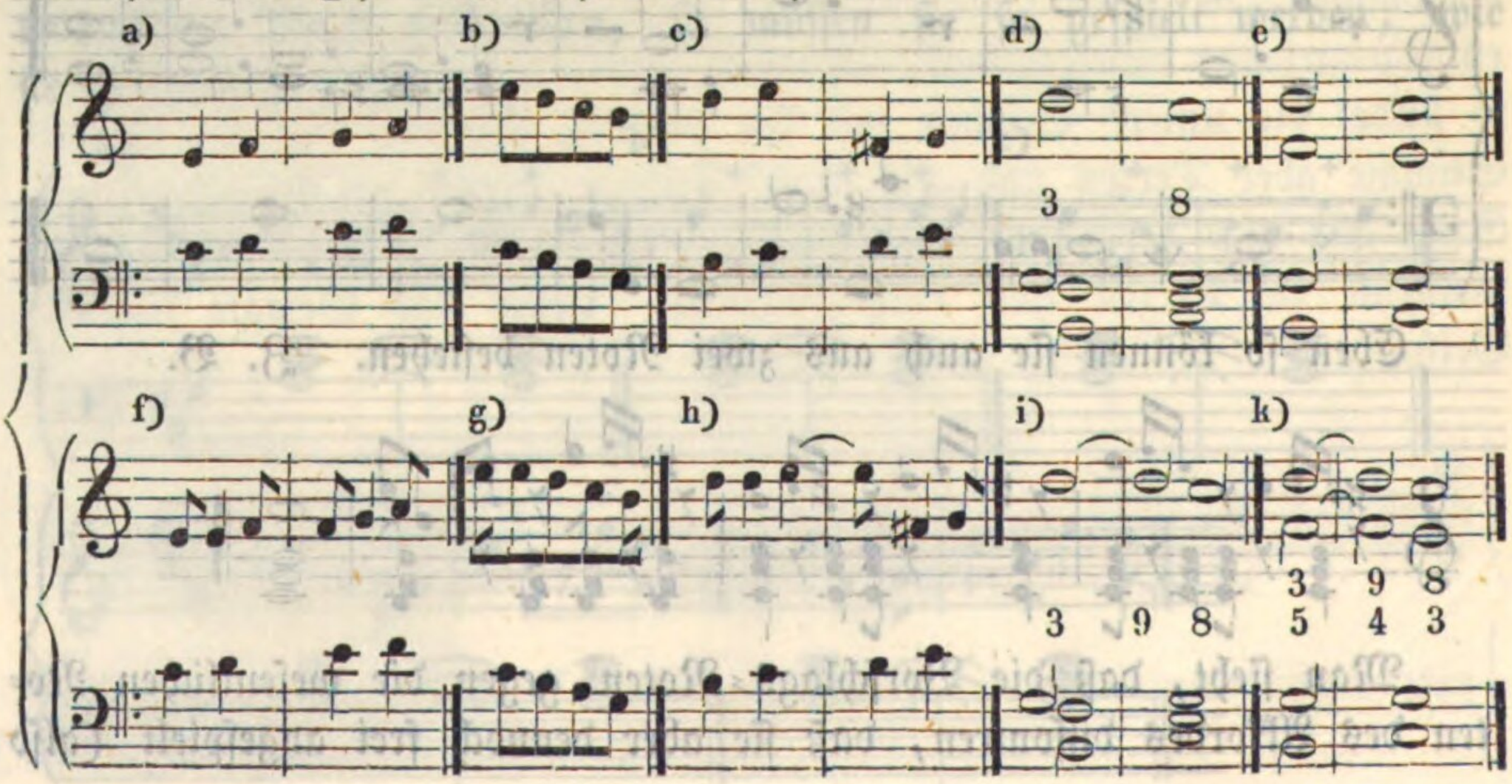
nicht vorbereitet) werden müssen. Ja man kann (besonders die abwärtsschreitenden) Vorschläge ohne Uebelstand sogar mit den wesentlichen Noten des Akkordes anspielen und ihnen dabei eine große eigenthümliche Bedeutung geben. Z. B.



Diese langen Vorschläge haben, wie unten gezeigt werden wird, das Ansehen der Verzögerungen; sie unterscheiden sich aber von diesen dadurch, daß sie nicht, wie diese, vorbereitet werden müssen.

Endlich ist noch zu erinnern, daß die Vorschläge größtentheils auf guten Takttheilen der Oberstimmen vorzukommen pflegen. Man kann sie aber auch in den Mittelstimmen, ja sogar in dem Basse anwenden; es muß aber hiebei mit vieler Vorsicht verfahren werden.

4) Zu den zufälligen Tönen in der Musik gehören ferner die Verzögerungen, Verlängerungen, Aufhaltungen, (Retardationen). Darunter versteht man im Allgemeinen die verspätete Auflösung eines konsonirenden Intervalls, oder auch mehrerer derselben. Man löset einen Akkord auf, indem man ihn in einen anderen Akkord, also die Intervalle des einen Akkordes in die des anderen übergehen läßt. Wenn man nun bei der Auflösung eine Haupt-Note oder mehrere derselben noch hinhält und sie erst später, d. i. dann nachfolgen läßt, nachdem der Baß oder andere Stimmen in den folgenden Akkord bereits getreten sind; so ist dieses eine Verzögerung, Verlängerung, Retardation. Dieselben können im zwei- und dreistimmigen Satze und in kurzen und langen Noten vorkommen. Man vergleiche in den folgenden Beispielen a mit f, b mit g, c mit h, d mit i, e mit k.



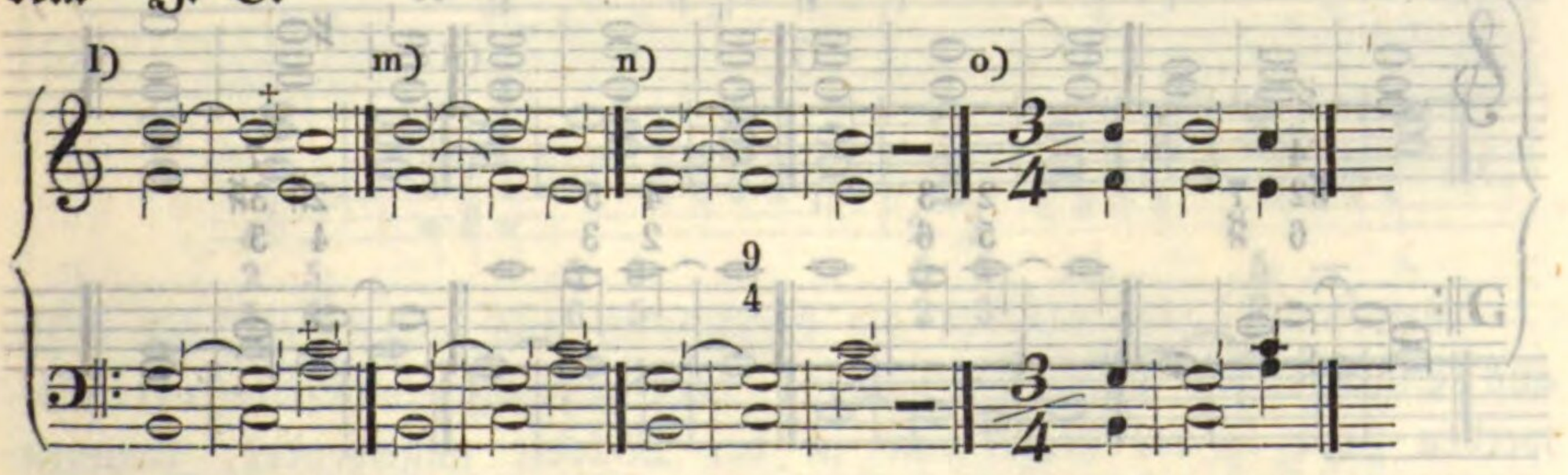
In den Beispielen i (gegen d) und k (gegen e) sind die Verzögerungen auf Takttheilen angebracht und es wird hiebei die verzögerte Note von einem schlechten Takttheile zu einem guten Takttheile hinübergezogen und auf dem folgenden schlechten Takttheile aufgelöset. Die zurückgehaltene Note bildet mithin eine zufällige Dissonanz auf einer starken Taktzeit, die in einer schwachen aufzulösen ist.

In den Beispielen f (gegen a), g (gegen b), h (gegen c) sind die Verzögerungen auf Taktgliedern angebracht und die Dissonanz wirkt nicht so merklich auf das Gehör. Diese Bewegung, diese kurze Zurückhaltung wird von einigen Theoretikern **Retardation** im engen Sinne genannt.

Die bezeichneten Beispiele zeigen, daß auch hier die Vorbereitung, Verzögerung und Auflösung auf schlechte, gute und schlechte Taktglieder zu stehen kommen.

Es sind mithin zu einer Verzögerung wenigstens drei Akkorde nothwendig, von welchen der erste die Vorbereitung, der zweite die Verzögerung und der dritte die Auflösung gibt. Der vorbereitende Akkord muß auf einen schwachen, der Akkord, welcher die Verzögerung enthält, muß auf einen starken und die Auflösung muß wieder auf einen schwachen Takttheil (oder auf ein schwaches Taktglied) kommen. Haben die beiden letzten Akkorde eine gemeinsame Grundlage (eine und dieselbe Grundstimme), so versteht es sich von selbst, daß dieselbe zweitheilig sein und von einem guten Takttheil zu einem schlechten gehen muß. (Siehe die obigen Beispiele.)

Eine Figur, durch eine Verzögerung entstanden, kann aber auch drei verschiedene Akkorde in sich begreifen. Dieses ist der Fall, wenn die beiden letzten Akkorde keine gemeinsame, sondern zwei verschiedene Grundnoten haben. Aber auch hier muß die (durch Zurückhaltung entstandene) Dissonanz im letzten Akkorde zur Konsonanz werden. Z. B.

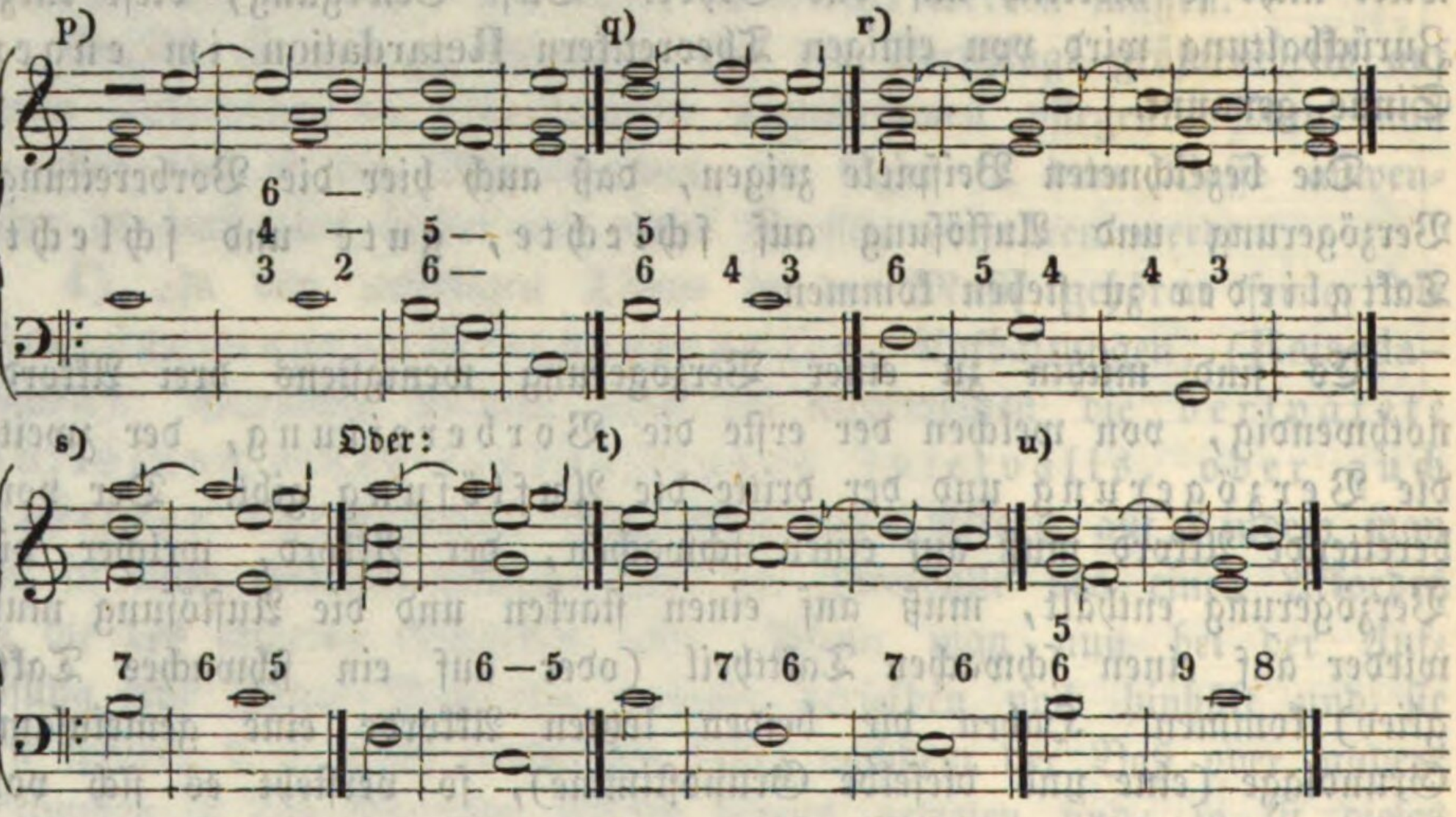


In der Regel soll der Vorbereitungs-Akkord mit dem verzögernden Akkorde von gleicher Dauer sein. (Beispiele oben l, m.) Es

kann jedoch die Verzögerung auch einen ganzen Takt ausfällen. (Beispiel n.).

In diesem Falle fällt die Auflösung auf den ersten Takt des nachfolgenden Taktes. Im $^3/_4$-Takte kann es ebenfalls vorkommen, daß der Verzögerungs-Akkord länger gehalten wird, als der vorbereitende. (Beispiel o.).

Wie folgende Beispiele zeigen, sind es besonders die Secunde, die Terz, Quarte, Quinte, Sexte und die Oktave, die verzögert werden:

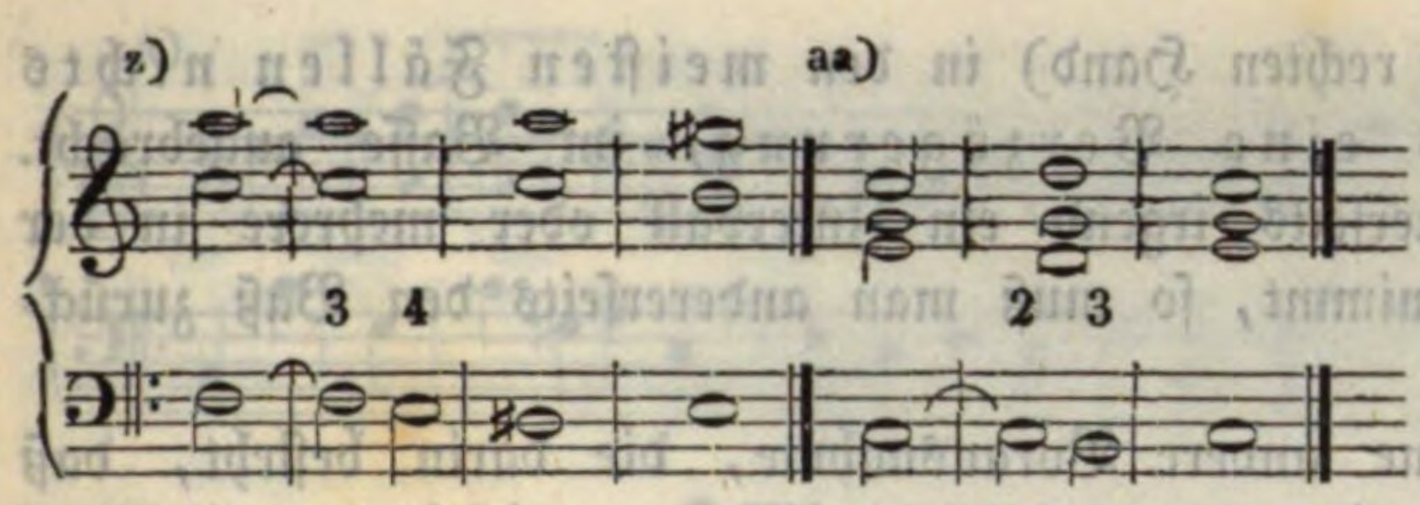


Wie diese Beispiele nachweisen, werden die Secunde als Terz, die Terz als Quarte, diese als Quinte, diese als Sexte, diese als Septime und die Oktave als None zurückgehalten. Es sind also die Zurückhaltungen mit folgenden Ziffern zu bezeichnen:

3—2, 4—3, 5—4, 6—5, 7—6, 9—8. *)

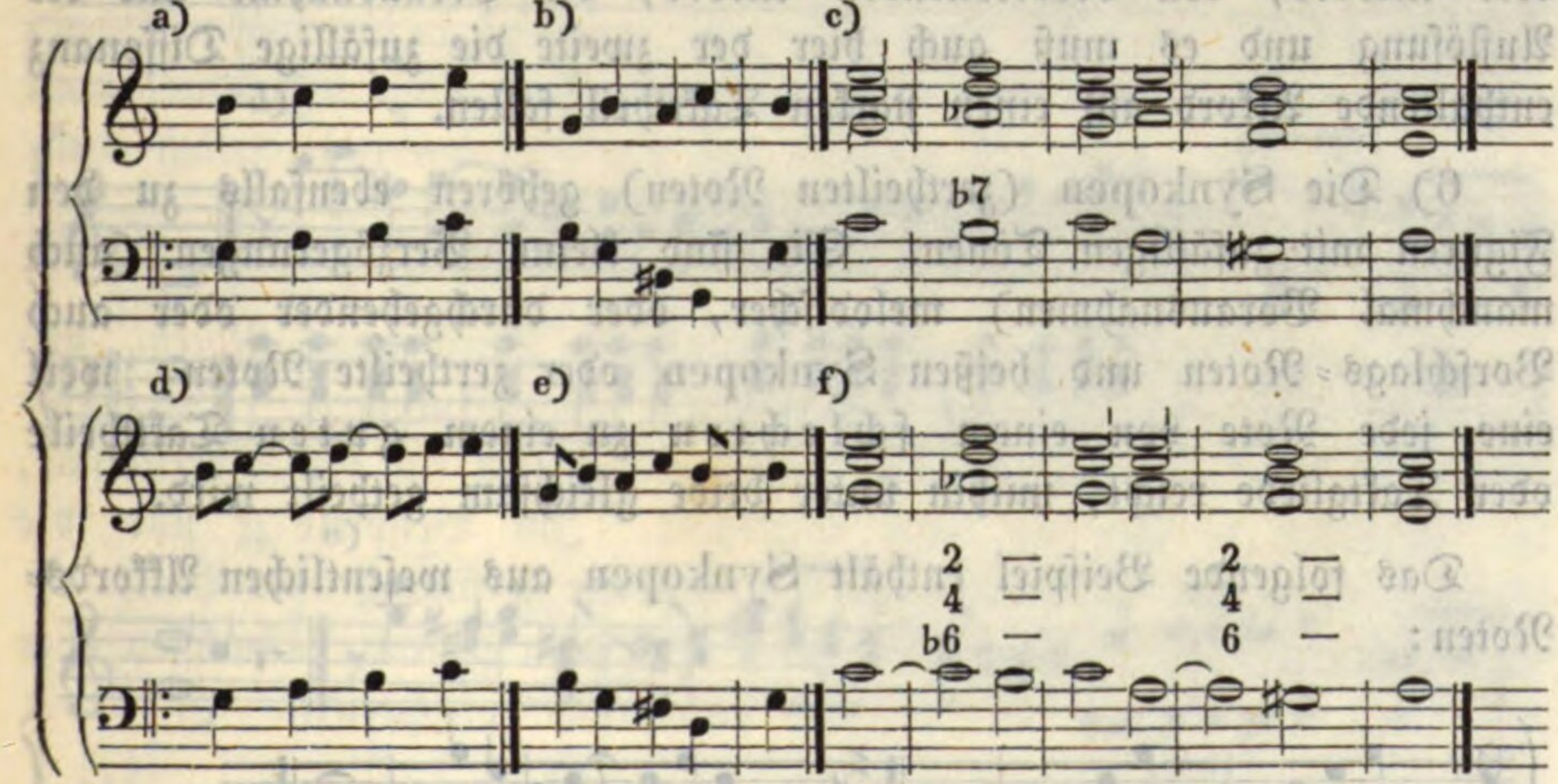
Auch der Baß kann verzögert werden. Z. B.

*) Andere Verzögerungen kommen in den folgenden §§. vor, wo dieser Gegenstand ausführlich besprochen werden wird.



Aus der Verzögerung des Basses entwickeln sich folgende Signaturen: 6—7, 5—6, 4—5, 3—4, 2—3.

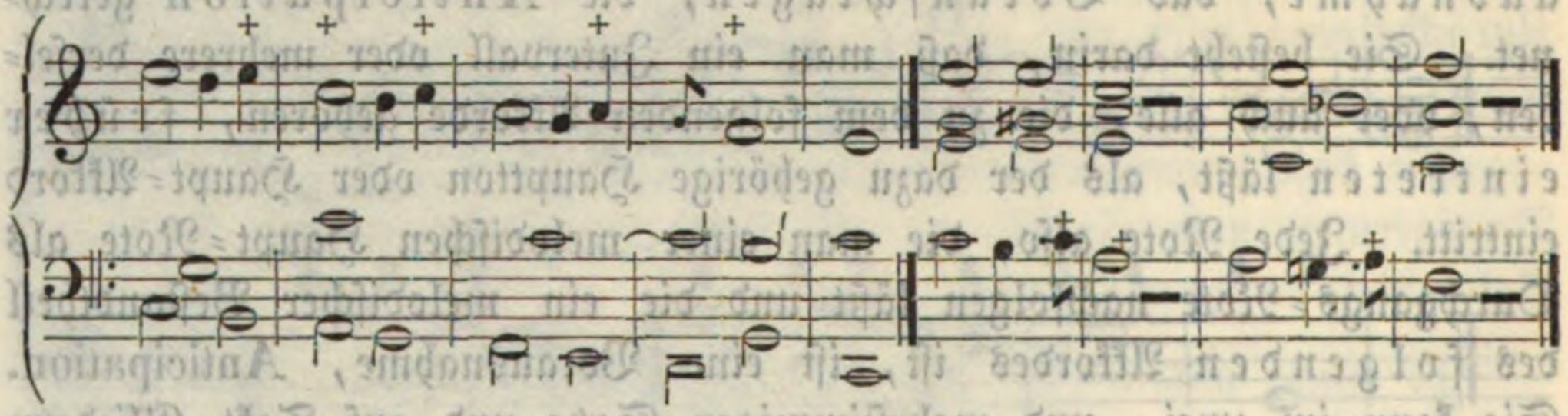
5) Zu den zufälligen Tönen in der Musik wird auch die Vorausnahme, das Voranschlagen, die Anticipation gerechnet. Sie besteht darin, daß man ein Intervall oder mehrere derselben, oder auch alle, die zu dem folgenden Akkorde gehören, früher eintreten läßt, als der dazu gehörige Hauptton oder Haupt-Akkord eintritt. Jede Note also, die man einer melodischen Haupt-Note als Durchgangs-Note nachfolgen läßt und die ein melodischer Bestandtheil des folgenden Akkordes ist, ist eine Vorausnahme, Anticipation. Sie kann im zwei- und mehrstimmigen Satze und auf Takt-Gliedern und Takt-Theilen vorkommen:



Wenn man die Beispiele g, h, i und k mit den Beispielen oben unter Nro. 4, w, x und aa vergleicht, so zeigt sich, daß die Vor-

ausnahme (in der rechten Hand) in den meisten Fällen nichts anderes ist, als eine Verzögerung, im Basse angebracht. Denn wenn man einerseits irgend ein Intervall oder mehrere in der rechten Hand vorausnimmt, so muß man andererseits den Baß zurückhalten.

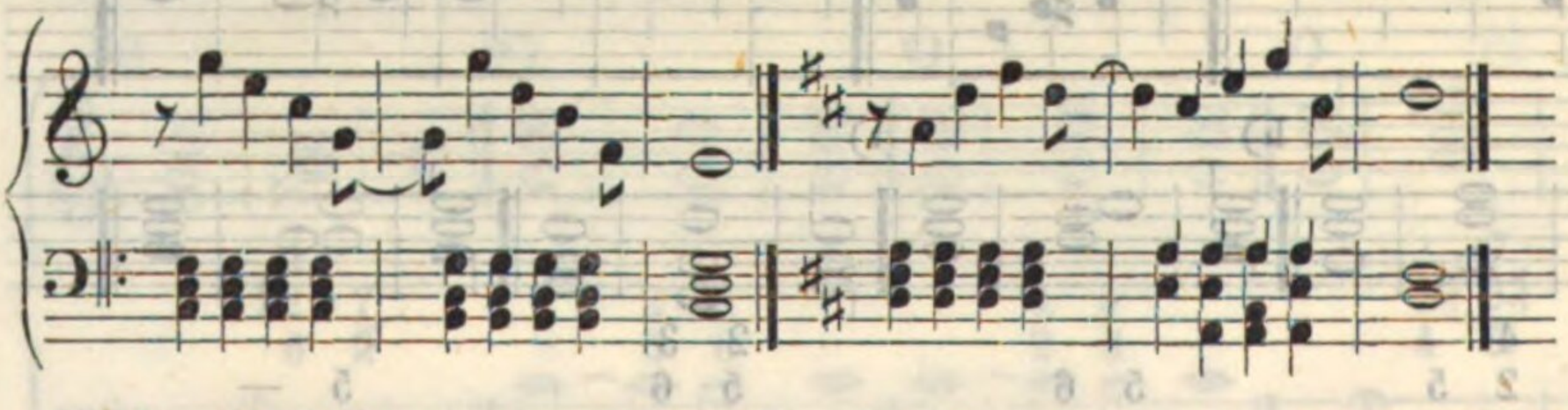
Es gibt noch eine andere Vorausnahme, die darin besteht, daß man zwar ebenfalls ein zum folgenden Akkorde gehöriges melodisches Intervall früher eintreten, dasselbe aber bei dem Nachtritte des ganzen Akkordes nicht liegen läßt, sondern es mit einem anderen melodischen Intervalle verwechselt. Z. B.



Uebrigens fordert auch die Vorausnahme, gleich der Verzögerung, drei Akkorde, den vorbereitenden Akkord, die Vorausnahme und die Auflösung und es muß auch hier der zweite die zufällige Dissonanz enthaltende Akkord auf einen starken Takttheil fallen.

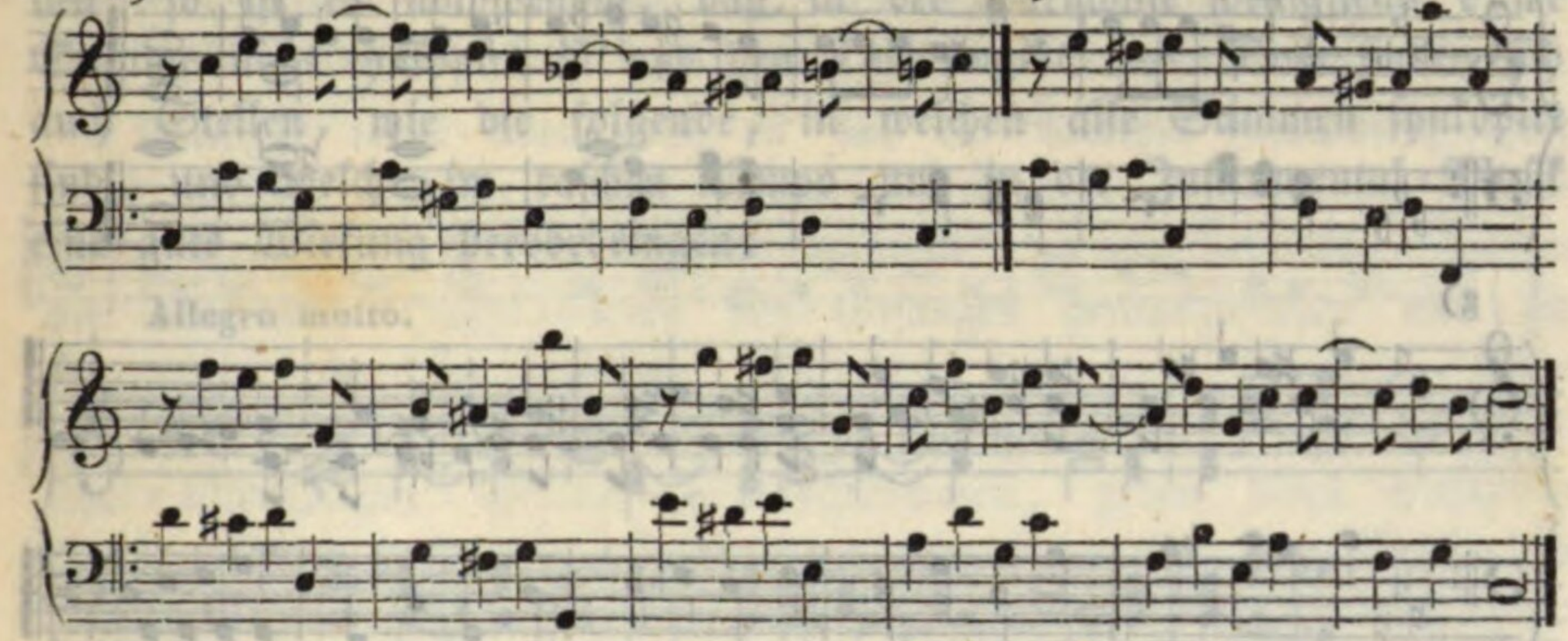
6) Die Synkopen (zertheilten Noten) gehören ebenfalls zu den Figuren mit zufälligen Tönen. Sie sind kleine Verzögerungen (auch manchmal Vorausnahmen) melodischer, oder durchgehender oder auch Vorschlags-Noten und heißen Synkopen oder zertheilte Noten, weil eine jede Note von einem schlechten zu einem guten Takttheile oder Taktgliede reicht, mithin unter beide gleichsam getheilt wird.

Das folgende Beispiel enthält Synkopen aus wesentlichen Akkords-Noten:



Gewöhnlich aber bestehen die Synkopen aus akkordfremden, d. i. aus Durchgangs- oder Vorschlags- oder Verzögerungs-Noten. Sie werden zwar in der Regel nur in der Melodie angewendet, kommen aber auch in den Mittelstimmen, ja selbst im Basse vor. Man betrachte hierüber die folgenden Beispiele:

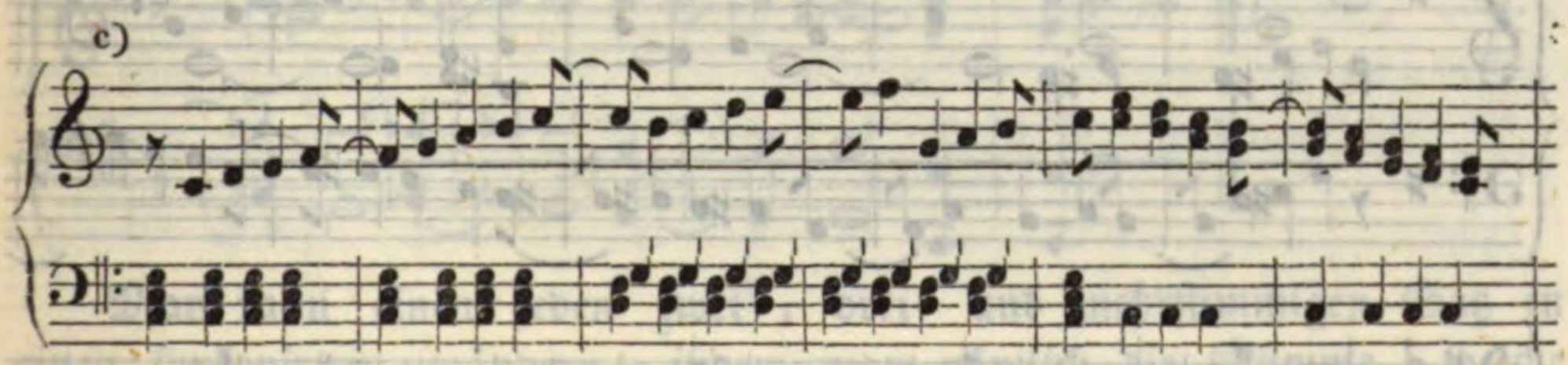
a)



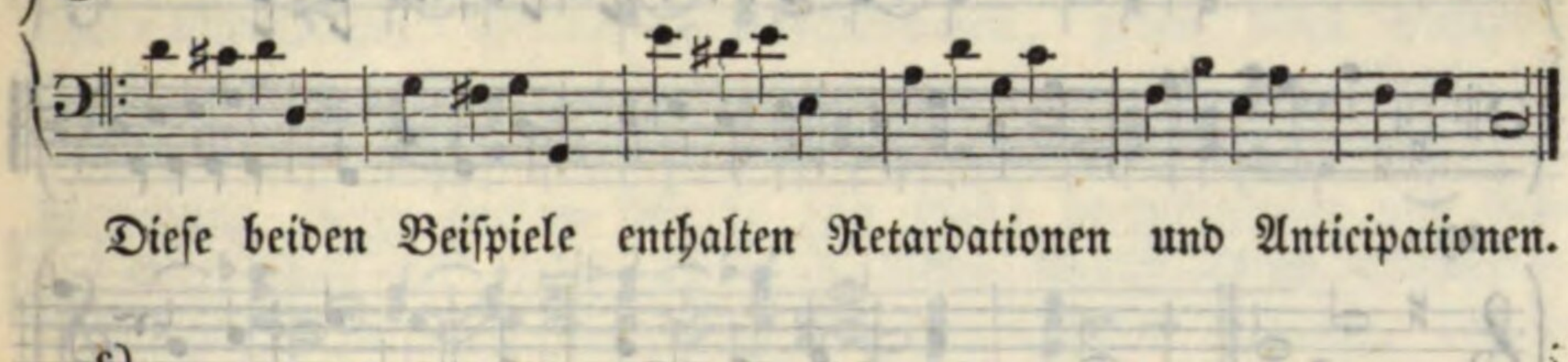
b)

Diese beiden Beiſpiele enthalten Retardationen und Anticipationen.

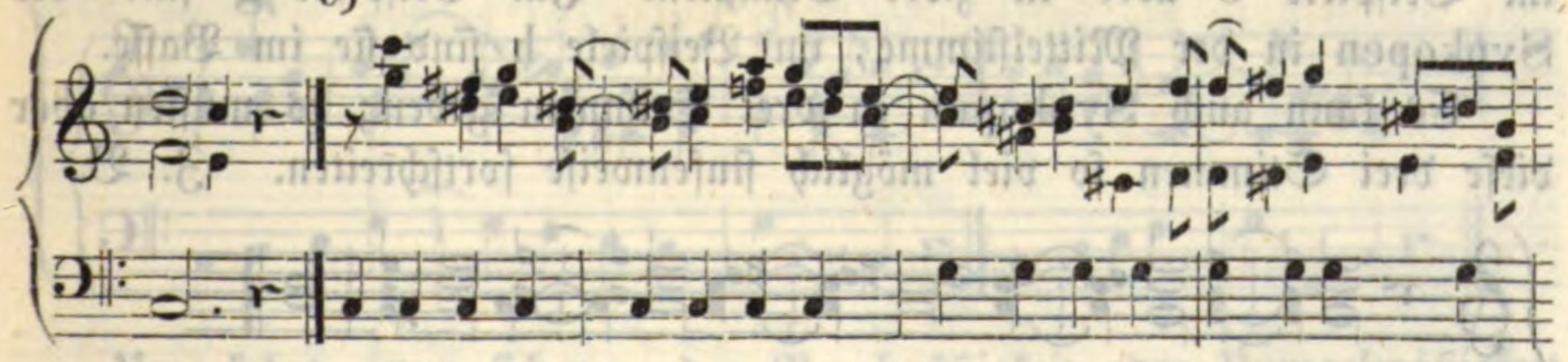
c)



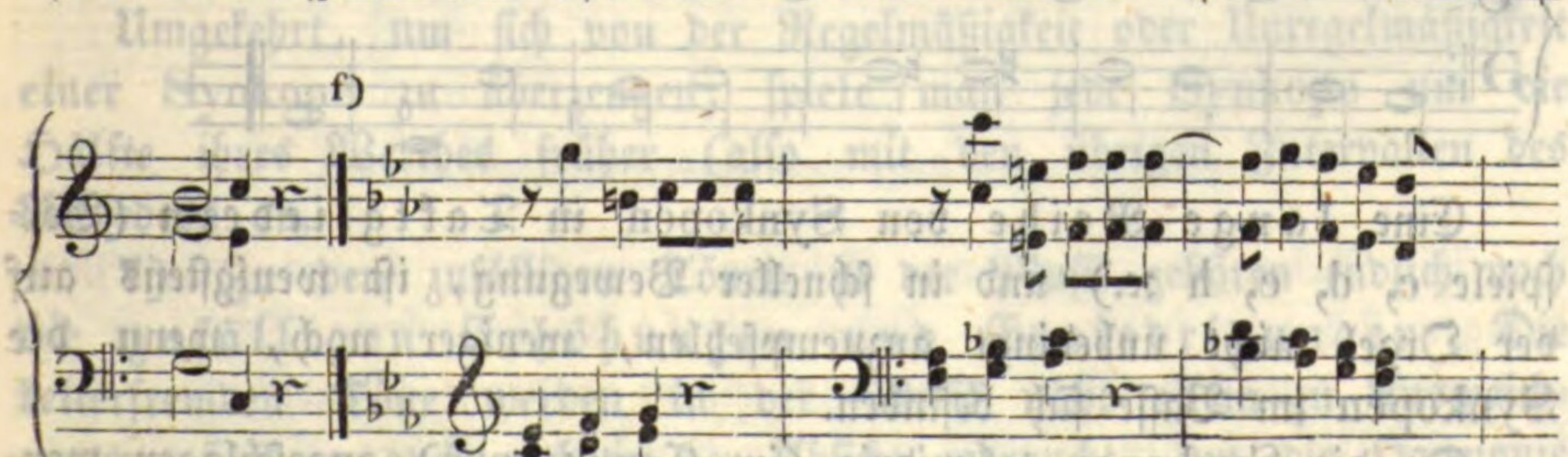
d)

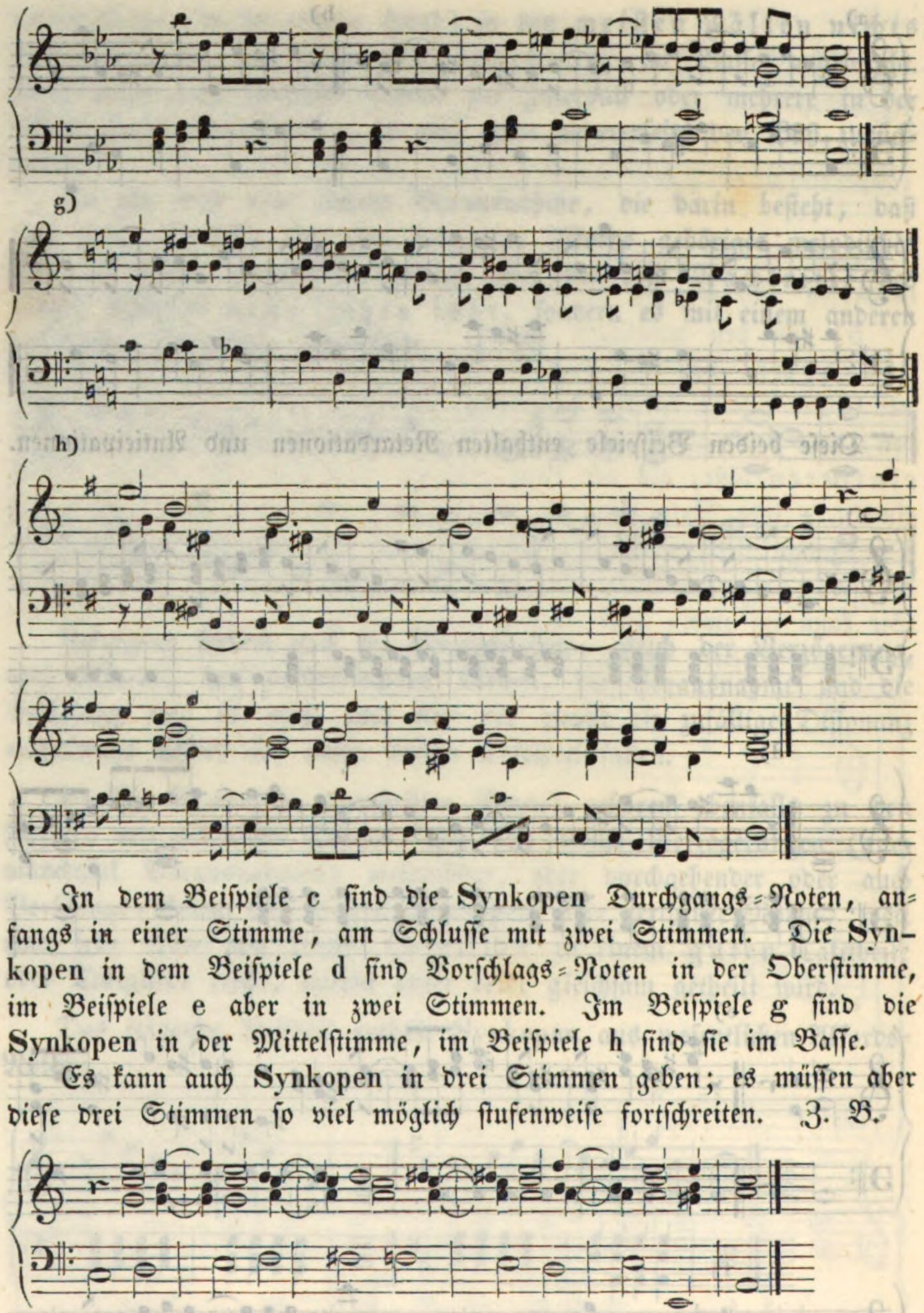


e)



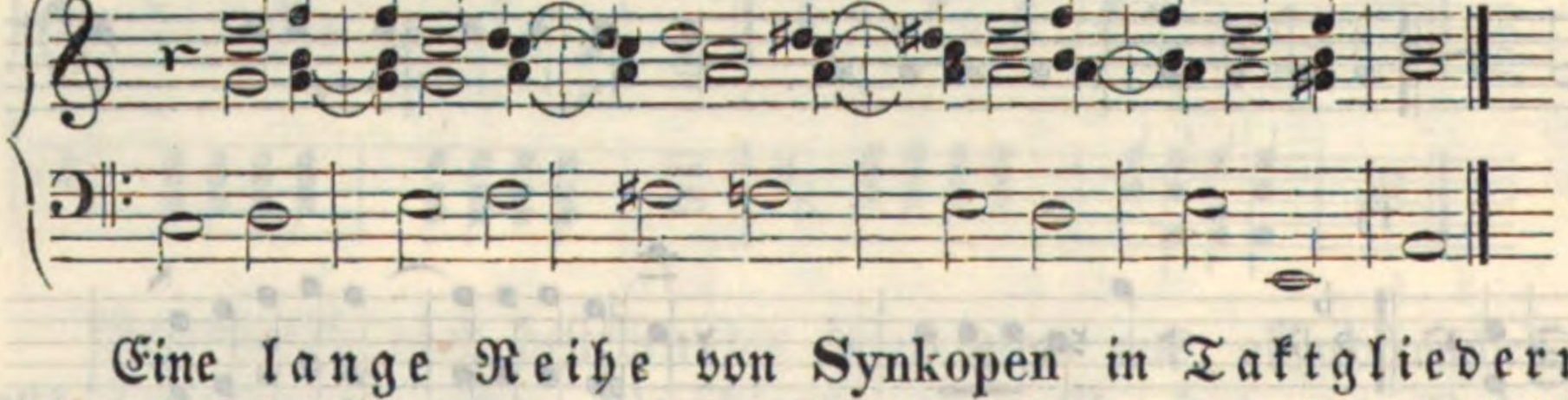
f)





In dem Beiſpiele c ſind die **Synkopen** Durchgangs-Noten, anfangs in einer Stimme, am Schluſſe mit zwei Stimmen. Die **Synkopen** in dem Beiſpiele d ſind Vorſchlags-Noten in der Oberſtimme, im Beiſpiele e aber in zwei Stimmen. Im Beiſpiele g ſind die **Synkopen** in der Mittelſtimme, im Beiſpiele h ſind ſie im Baſſe.

Es kann auch **Synkopen** in drei Stimmen geben; es müſſen aber dieſe drei Stimmen ſo viel möglich ſtufenweiſe fortſchreiten. Z. B.

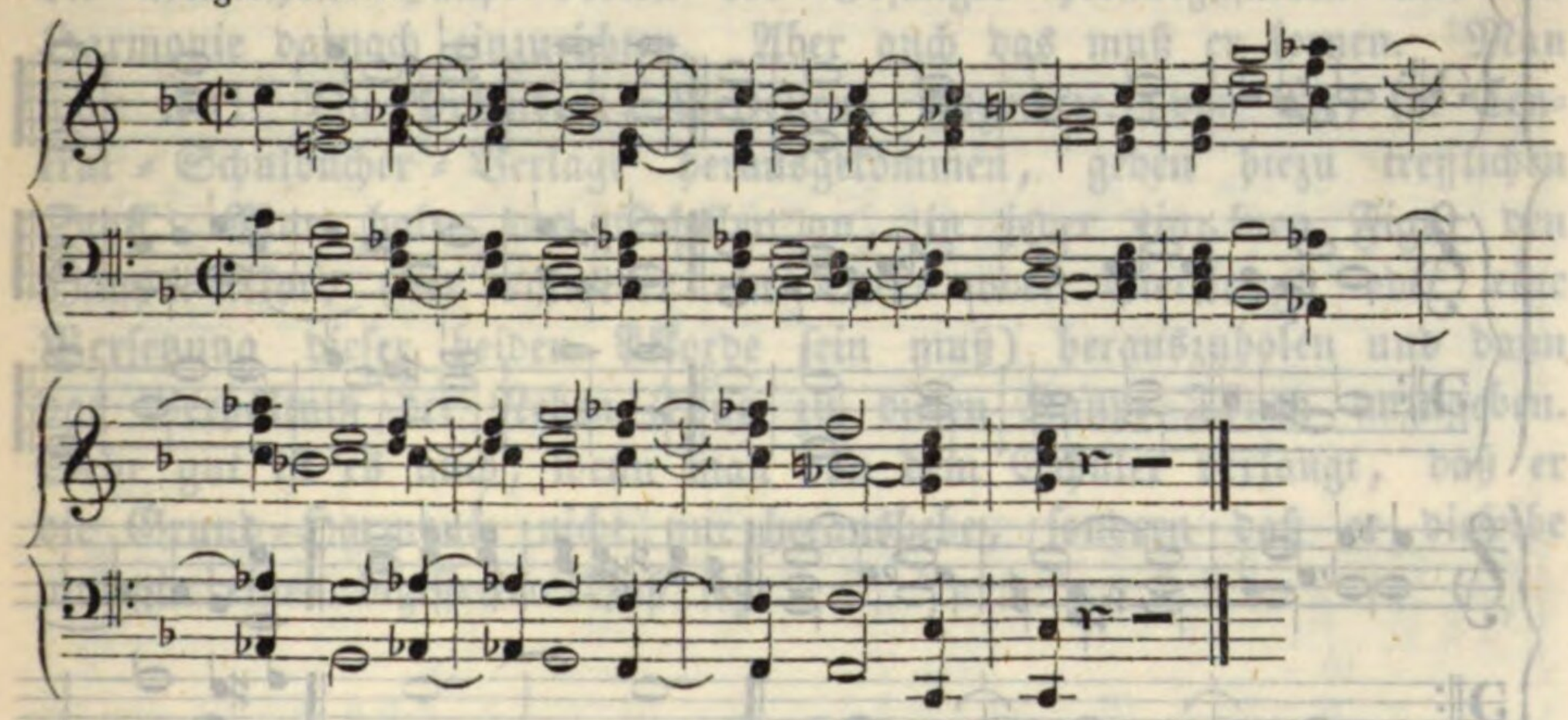


Eine lange Reihe von **Synkopen** in Taktgliedern (Beiſpiele c, d, e, h ꝛc.) und in ſchneller Bewegung, iſt wenigſtens auf der Orgel nicht unbedingt anzuempfehlen, weniger noch, wenn die **Synkopen** im Baſſe ſich befinden.

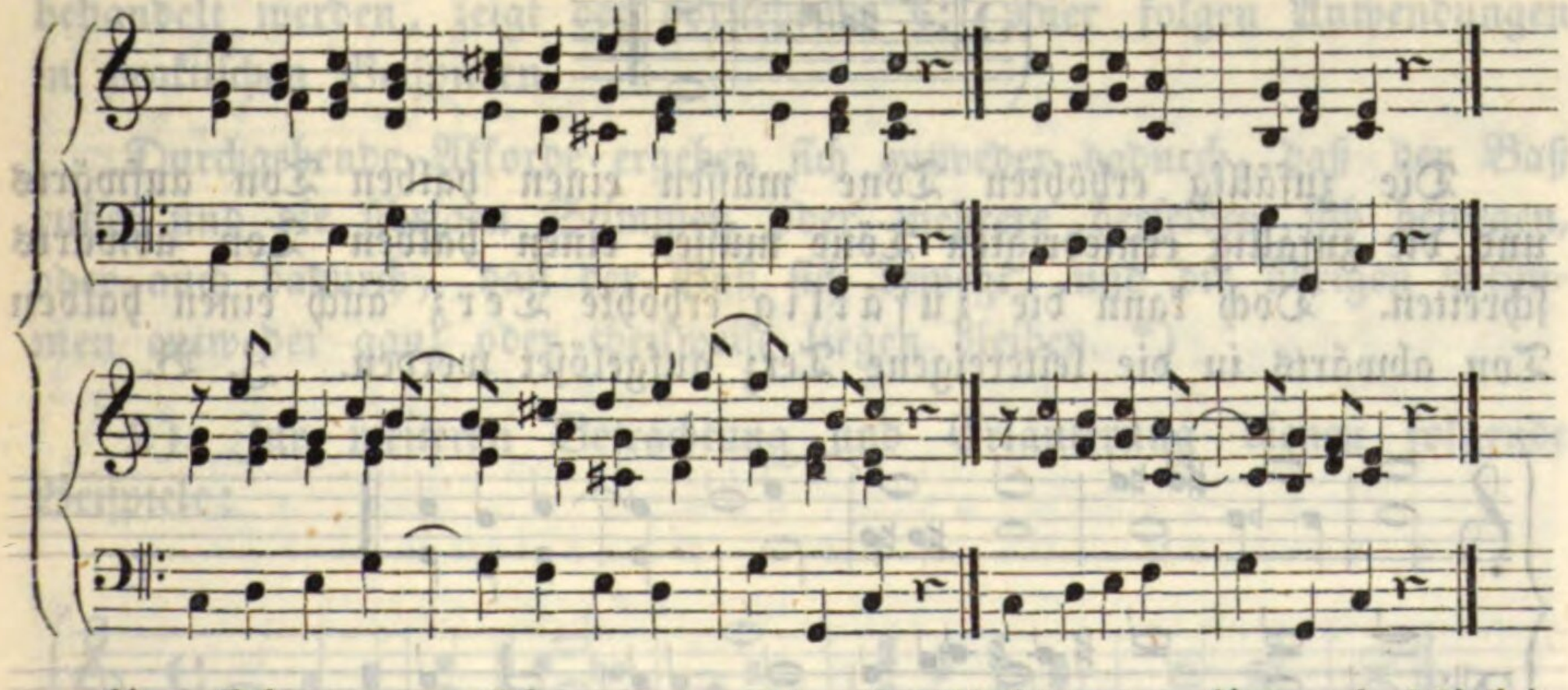
Da die **Synkopen** taktwidrig (im Contratempo) angeſchlagen wer-

den, so ist es nothwendig, daß in der Harmonie wenigstens eine Stimme nicht synkopirt ist und den Takt angibt. — Doch finden sich auch Stellen, wie die folgende, in welchen alle Stimmen synkopirt sind, und welche im raschen Tempo und in der Instrumental-Musik eine gute Wirkung hervorbringen:

Allegro motto.



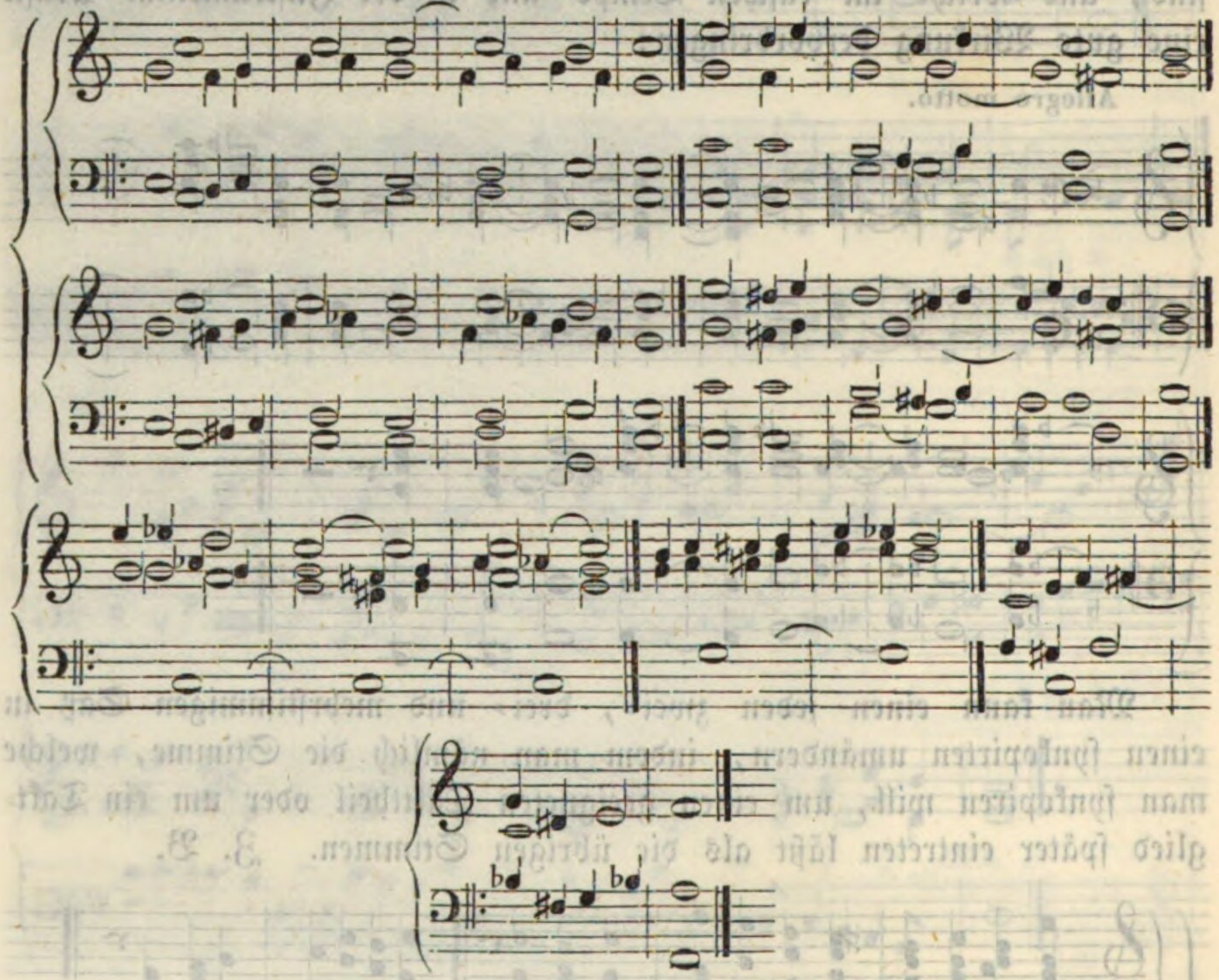
Man kann einen jeden zwei-, drei- und mehrstimmigen Satz in einen synkopirten umändern, indem man nämlich die Stimme, welche man synkopiren will, um einen geeigneten Takttheil oder um ein Taktglied später eintreten läßt als die übrigen Stimmen. Z. B.



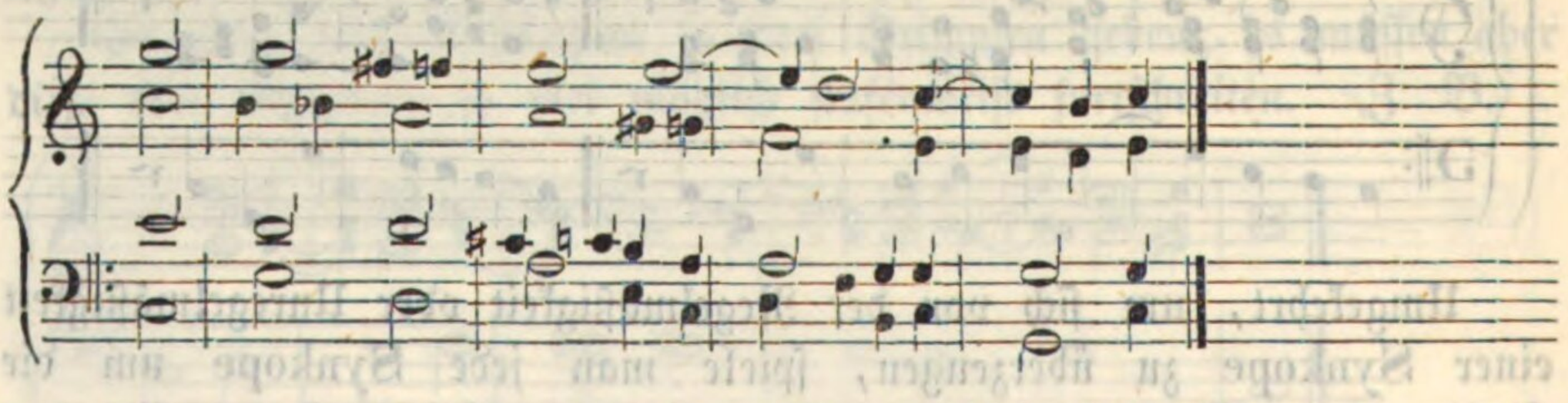
Umgekehrt, um sich von der Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit einer Synkope zu überzeugen, spiele man jede Synkope um die Hälfte ihres Werthes früher (also mit den übrigen Intervallen des Akkordes) an.

7) Zu den zufälligen Tönen in der Musik gehören endlich noch die zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen. Die leiterfremden Töne werden in der Musik nicht allein zu Ausweichungen, sondern auch noch in der Absicht gebraucht, um die Harmonie

eines Satzes reizender, anziehender zu machen. In dieser Beziehung sind sie bloß durchgehende Noten und es können an ihrer Stelle auch die leitereigenen Töne stehen. Z. B.



Die zufällig erhöhten Töne müssen einen halben Ton aufwärts und die zufällig erniedrigten Töne müssen einen halben Ton abwärts schreiten. Doch kann die zufällig erhöhte Terz auch einen halben Ton abwärts in die leitereigene Terz aufgelöset werden. Z. B.



Bemerkungen über das praktische Verfahren.

Die Uebungen, die dem Schüler über diesen §. zu geben sind, dringen sich von selbst auf. Jeder einfache fehlerfreie Satz, er sei aus einer deutschen Messe oder aus einem anderen Orgelstücke, kann dem Schüler gegeben werden, um in demselben Neben-Töne (Durch-

gangs=, Wechsel=, Vorschlags=Noten ꝛc. ꝛc.) auf eine zweckmäßige Weise anzubringen.

Weniger leicht aber geht es mit der Analyse zusammengesetzter (aus vielen zufälligen oder Neben=Dissonanzen bestehender) Orgelstücke, denn es fällt dem Schüler anfänglich schwer, bei solchen Sätzen die wirklichen Haupt=Noten des Gesanges herauszufinden und die Harmonie darnach einzurichten. Aber auch das muß er lernen. Man übe ihn! Die Präludien, Versetten, Fugen ꝛc. (von Ett) im Central=Schulbücher=Verlage herausgekommen, geben hiezu trefflichen Stoff. Man halte den Schüler an, in jeder einzelnen Figur den Haupt=Akkord (der entweder ein Drei= oder Vierklang, oder eine Versetzung dieser beiden Akkorde sein muß) herauszuholen und dann das Verhältniß der Neben=Töne zu diesen Haupt=Tönen anzugeben. Sehr gut ist es auch, wenn man von dem Schüler verlangt, daß er die Grund=Harmonie nicht nur heraushebe, sondern daß er dieselbe auch in einen bezifferten Baß setze.

§. 51.

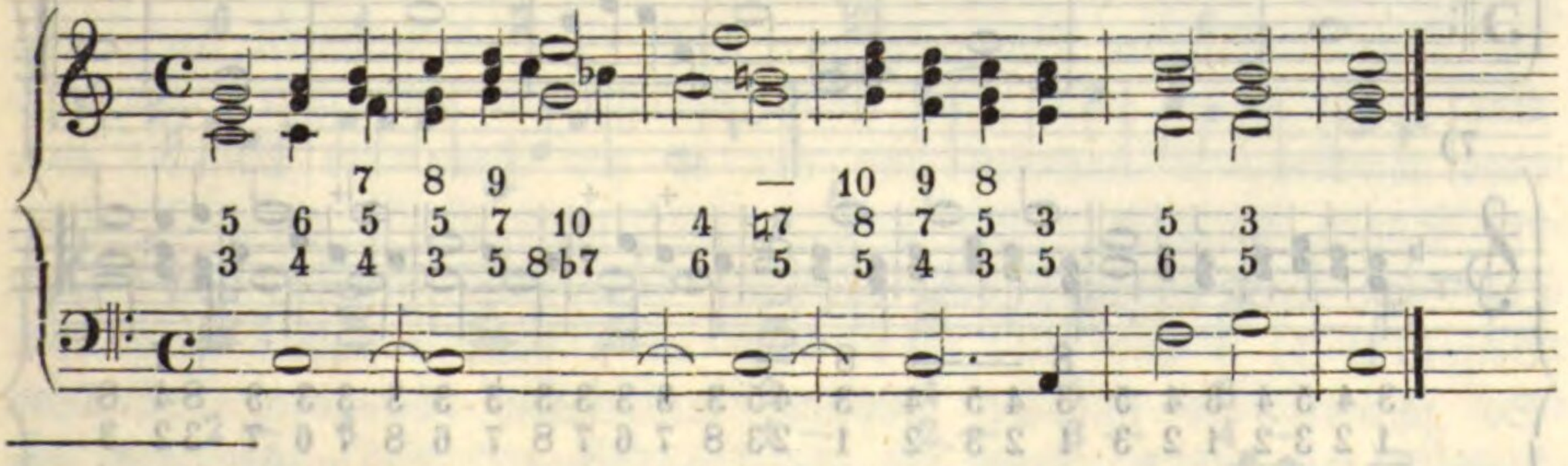
Von den durchgehenden Akkorden.

1) Was durchgehende Intervalle und Akkorde sind und wie sie behandelt werden, zeigt der vorstehende §. Hier folgen Anwendungen in praktischen Beispielen.

Durchgehende Akkorde ergeben sich entweder dadurch, daß der Baß ruhet und die übrigen Stimmen oder mehrere derselben sich bewegen, oder auch dadurch, daß der Baß sich bewegt, und die übrigen Stimmen entweder ganz oder theilweise liegen bleiben. *)

2) Zur weiteren Betrachtung und Erläuterung dienen folgende Beispiele:

1)



*) Es ist hier von den durchgehenden Akkorden, nicht aber von den Retardationen und Anticipationen die Rede.

2)

3)

4)

5)

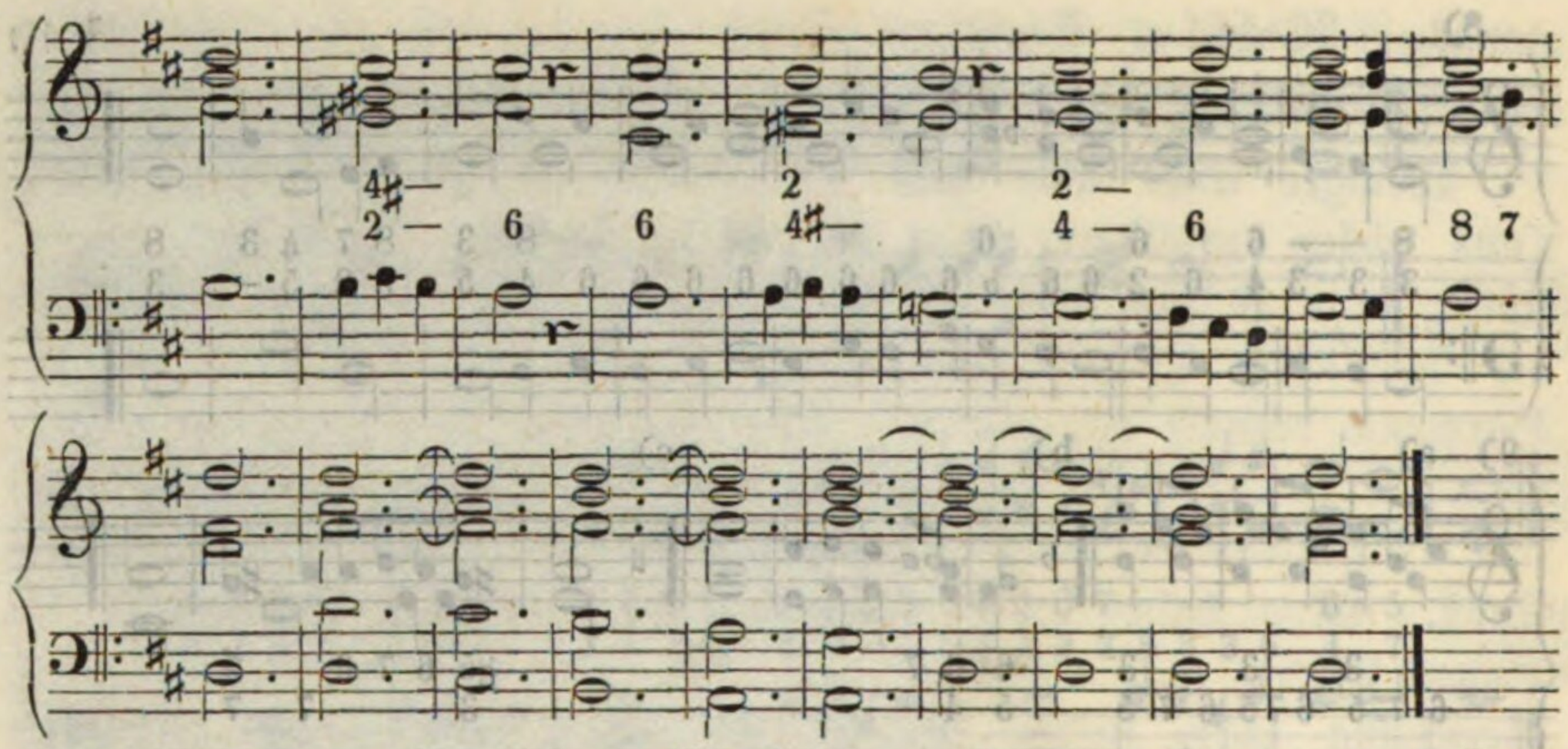
6)

7)

8)

9) a) b) c)

10)



Dieses Kapitel von den durchgehenden Noten in den Akkorden veranlaßte und unterhielt unter unsern gelehrten Herrn Theoretikern einen lebhaften Streit. Die Einen wollten, daß solche Intervalle und Akkorde, zu welchen man einen wesentlichen Baß setzen kann (wie oben Beispiel 1, 2, 3), nicht zufällig, also nicht durchgehend, sondern wesentlich seien, was Andere eifrig bestritten. Die Einen suchten zu beweisen, daß die stillstehenden Septimen nicht als solche, still stehen, sondern, daß sie die ursprüngliche Oktave vertreten und darum nicht aufgelöset werden; Andere behaupteten das Gegentheil. Eben so wollten die Einen die None in denselben Fällen als Secunde angesehen wissen, in welchen Andere sie als None behandelten. U. s. w. u. s. w.

Es ist ein Glück für den Schüler, daß er bei diesen entgegengesetzten Ansichten nicht leidet, daß die Ausübung dieselbe bleibt, man mag zu Marburg, oder zu Knecht, oder zu Marx, oder zu Weber ꝛc. sich bekennen.

Hinsichtlich der vorstehenden Beispiele über Durchgangs-Akkorde und Intervalle hat der Schüler folgende Punkte wahrzunehmen:

a) Reele, wesentliche Akkorde verlangen ihre eigenthümliche Behandlung, ihre bestimmten Auflösungen; durchgehende Intervalle und Akkorde aber, sie mögen konsoniren oder dissoniren, bedürfen weder einer regelfesten Vorbereitung, noch einer bestimmten Auflösung. Sie treten (also auch ohne Vorbereitung) ein und gehen also auf- oder abwärts, je nachdem und wie es der Gang der Melodie oder des Satzes verlangt. So z. B. findet man die große Septime, (die mit der Secunde nur aufwärts schreiten sollte) in den obigen Beispielen 1, 3 und 9c, u. a. bald ab-, bald aufwärts aufgelöset. So schreitet die kleine Septime mehrmalen (besonders auffallend Beispiel 9a und b) gegen die Regel aufwärts. So machen auch die Secunde, None, Oktave ꝛc. verschiedenartige Fortschreitungen, abgehend

von ihrer sonstigen Behandlung, bisweilen sogar auf einem guten Takttheile stehend.

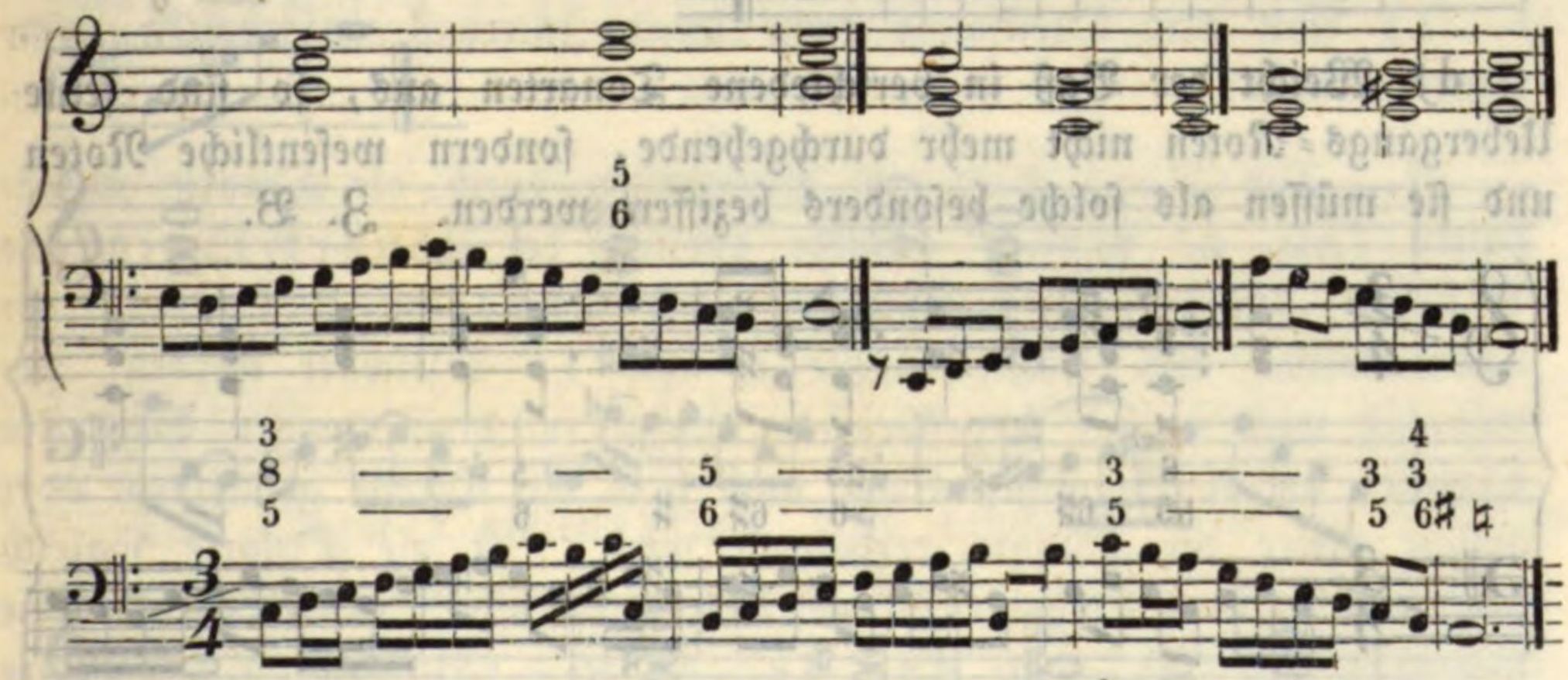
b) In den Beispielen 4 und 5 erscheinen mitlaufende Terzen. Im vierstimmigen Satze sind sie als solche, wie es sich in diesem Beispiele zeiget, schwer anzuwenden, weßwegen für sie lieber der dreistimmige Satz zu wählen sein dürfte. Noch schwerer sind die mitlaufenden Sexten (Beispiel 8) in den vierstimmigen Satz zu bringen.

c) Das Beispiel 7 enthält Fortschreitungen mit $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{3}$ ꝛc. drei- und vierstimmig und mit ruhendem und bewegtem Basse. Die mit Kreuzen (+) bezeichneten Akkorde geben sogenannte stillstehende Septimen, die durch die Bewegung anderer Stimmen aufgelöset werden.

Das Beispiel 10 enthält Figuren mit durchgehendem Basse.

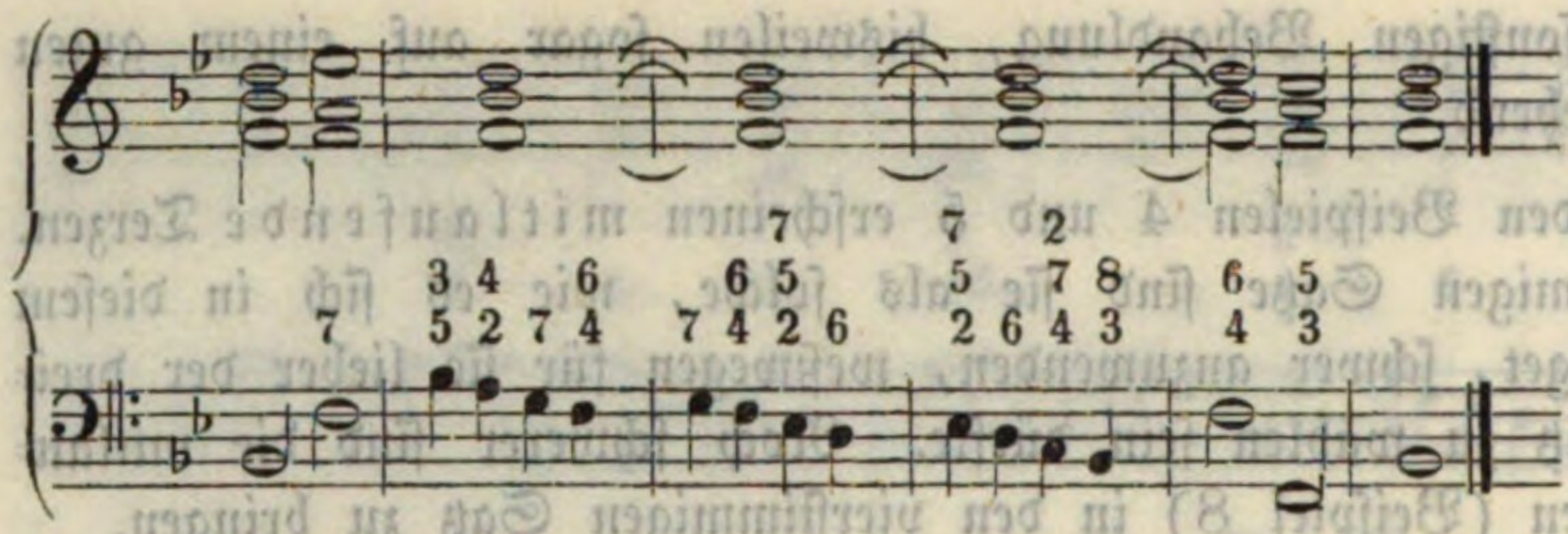
3) Was die Behandlung des Basses mit durchgehenden Noten insbesondere betrifft, so ist darüber folgendes zu merken:

a) Oktaven-Läufe im Basse erhalten in der Regel so viele Akkorde, als sie Einschnitte bilden. Z. B.

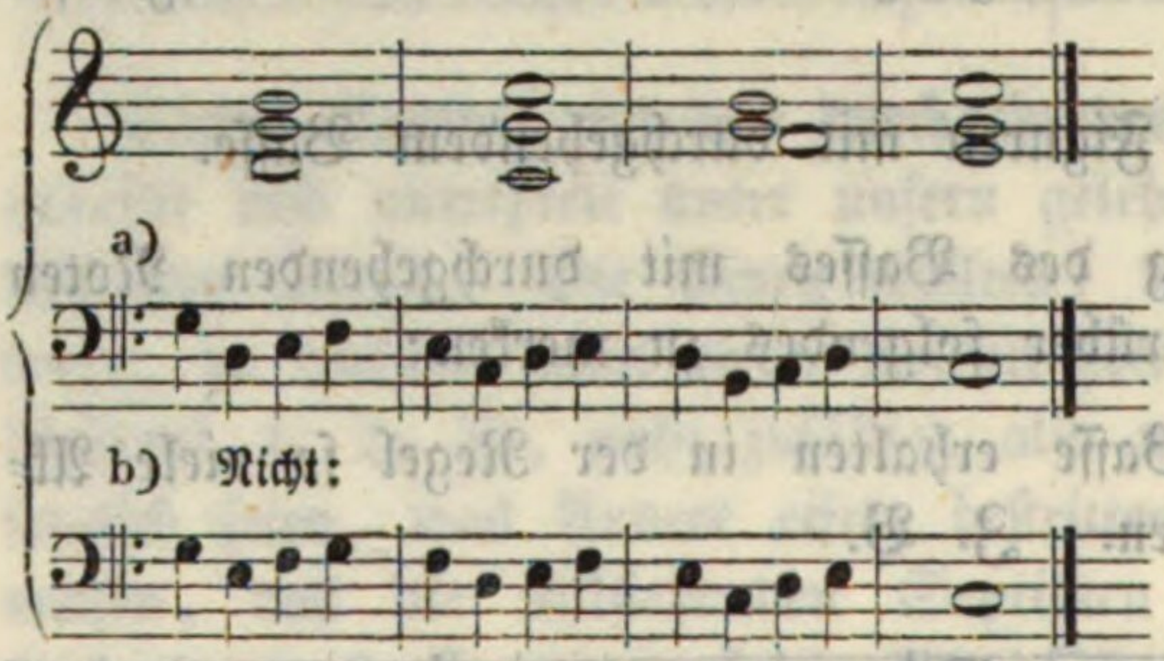


Der Anschlag in der rechten Hand darf nicht, so lange er derselbe bleibt, wiederholt werden. Er tritt nur so oft ein, als er sich ändert.

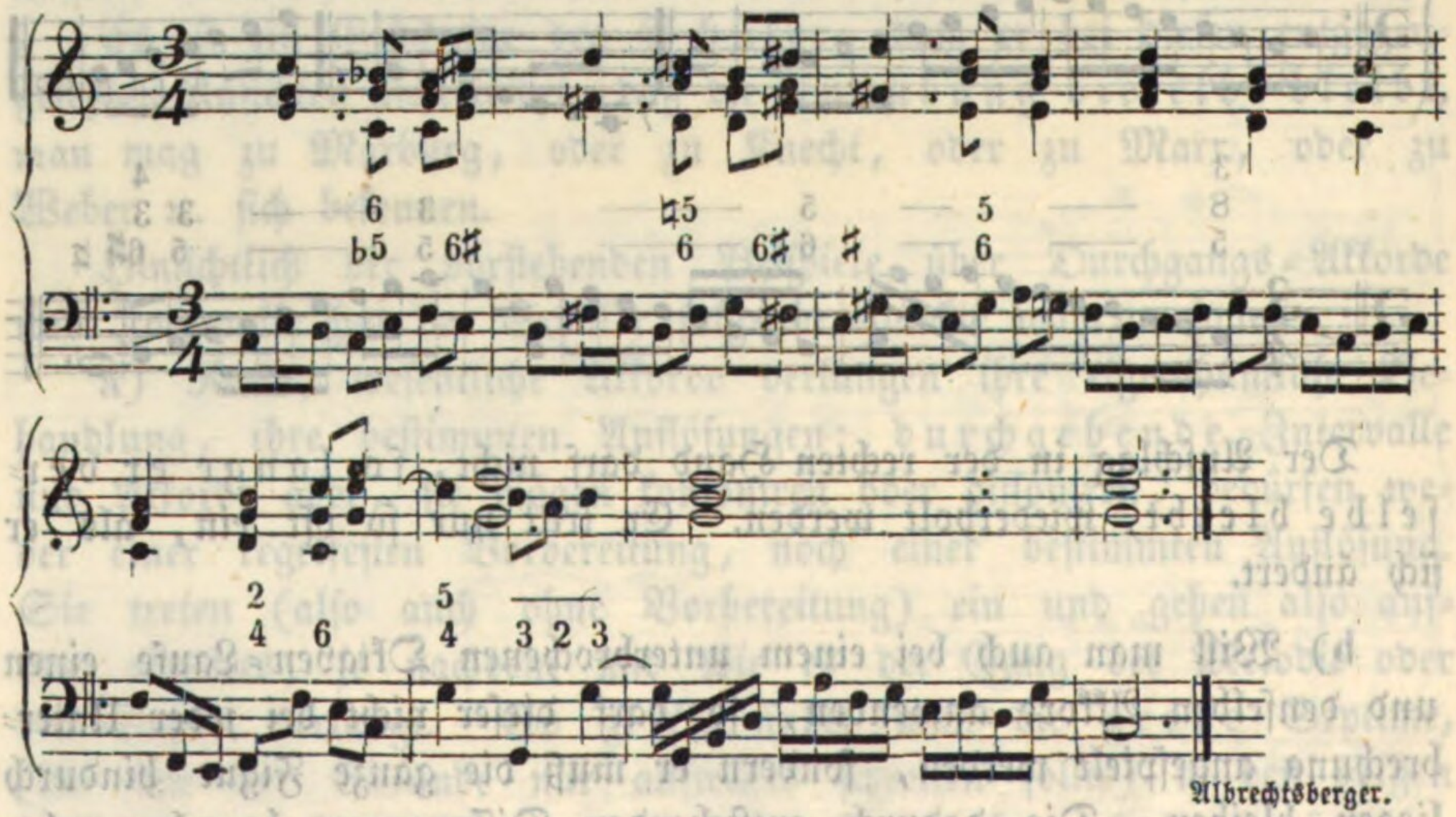
b) Will man auch bei einem unterbrochenen Oktaven-Laufe einen und denselben Akkord anwenden, so darf dieser nicht bei jeder Unterbrechung angespielt werden, sondern er muß die ganze Figur hindurch liegen bleiben. Die dadurch entstehenden Dissonanzen brauchen aber eben deßwegen nicht aufgelöst zu werden, weil die dissonirenden Töne bei dem still stehenden Akkorde nur als durchgehende oder Wechsel-Noten gehört werden. Z. B.



c) Will man zu irgend einem Akkorde einen beliebigen ſprung=weiſe durchgehenden Baß nehmen, ſo hat man darauf zu ſehen, daß der Sprung harmoniſch ſei, d. i. Töne des Akkordes enthalte, wie z. B. bei a, nicht aber wie bei b.



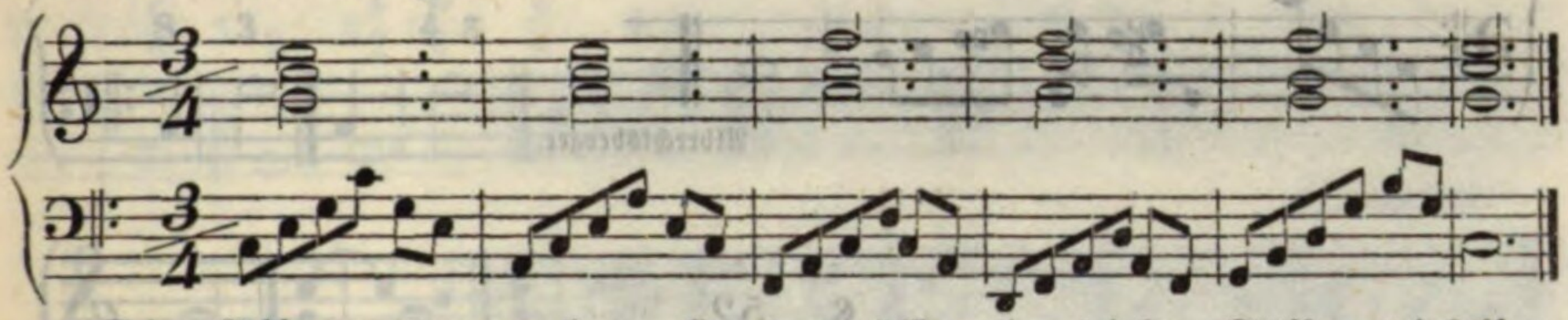
d) Weicht der Baß in verſchiedene Tonarten aus, ſo ſind ſeine Uebergangs=Noten nicht mehr durchgehende, ſondern weſentliche Noten und ſie müſſen als ſolche beſonders beziffert werden. Z. B.



Albrechtsberger.

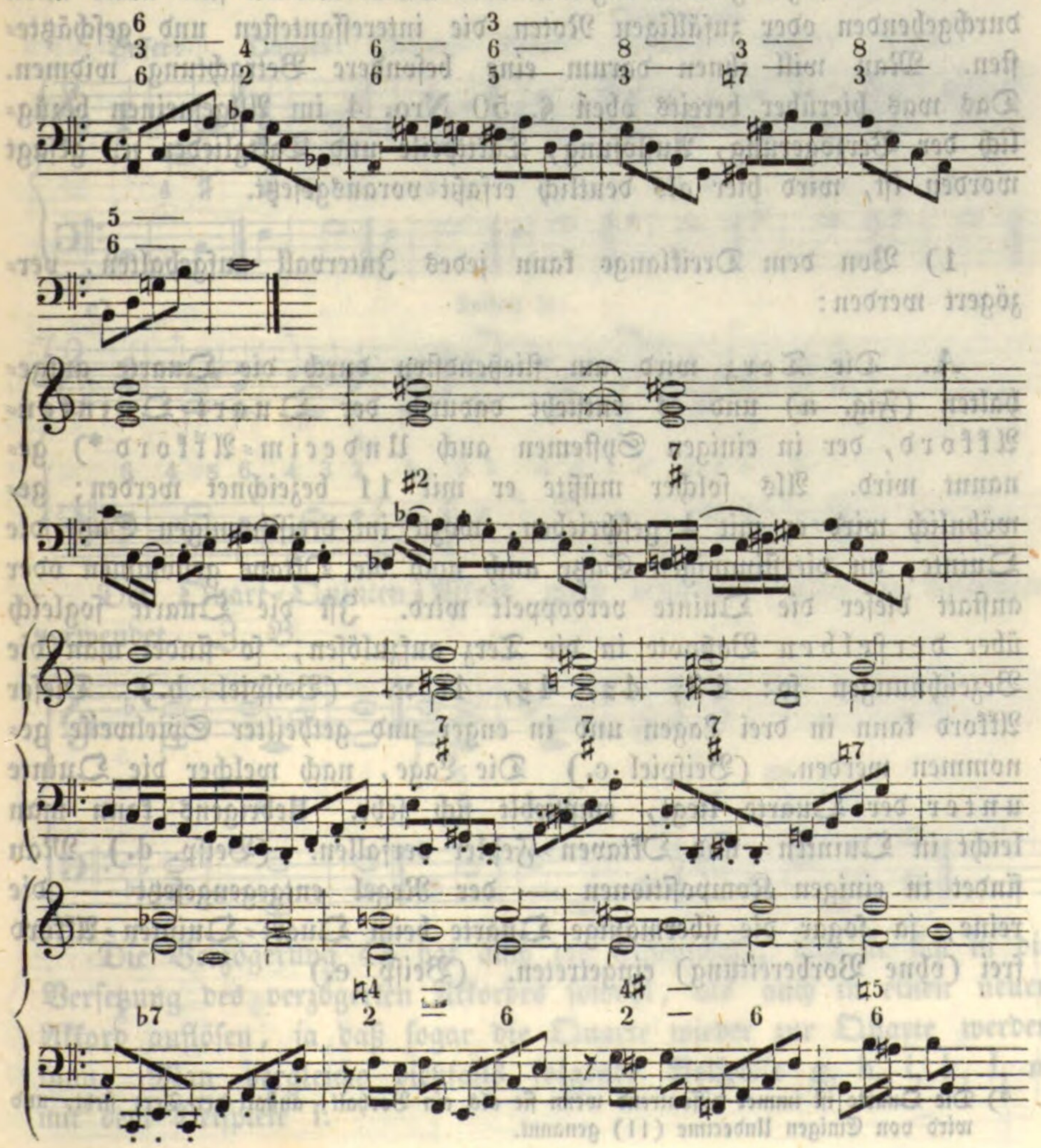
e) Es gibt im Baſſe Durchgangs=Noten, die das nur in ſoferne ſind, als nicht bei jeder einzelnen derſelben der Akkord wiederholt angeſchlagen oder ein anderer Akkord genommen wird. Sie ſind Be=

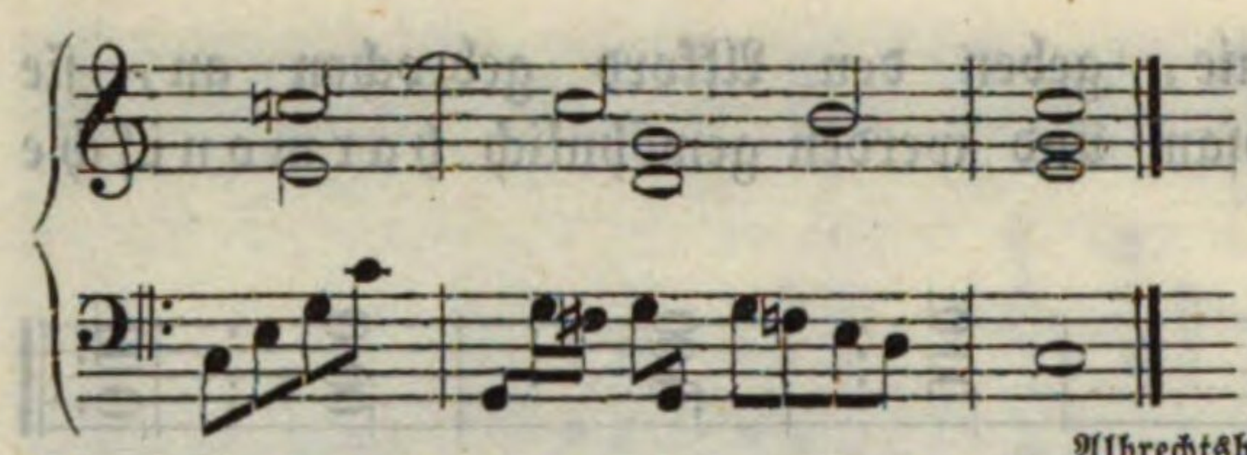
standtheile der Harmonie, geben den Akkord gebrochen an, sie durchspringen ihn gleichsam und werden gewöhnlich harmonische Neben-Noten genannt.



Die Akkorde der rechten Hand müssen in diesen Fällen dieselben sein, welche von der linken Hand durchspringend angegeben werden und müssen sich mit diesen ändern.

Durchgeht der Baß unvollkommene oder dissonirende Akkorde, so muß auch die rechte Hand sich daran halten. Z. B.





Albrechtsberger.

§. 52.

Von den Akkorden mit aufgehaltenen oder verzögerten Intervallen des Dreiklanges insbesondere.

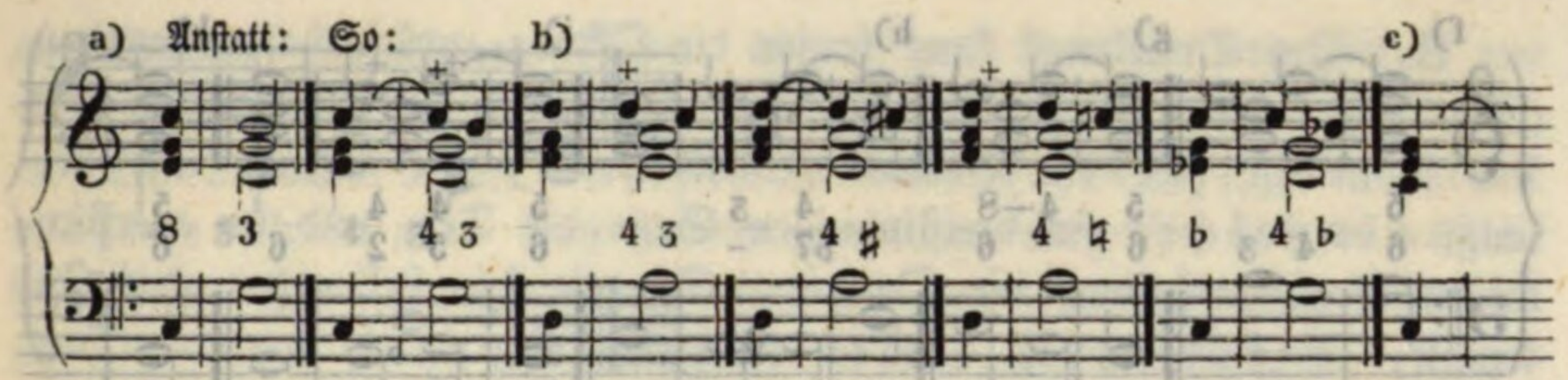
Die Verzögerungen oder Retardationen sind unter allen durchgehenden oder zufälligen Noten die interessantesten und geschätztesten. Man will ihnen darum eine besondere Betrachtung widmen. Das was hierüber bereits oben §. 50 Nro. 4 im Allgemeinen bezüglich der Verzögerung, Auflösung, Takttheile und Taktglieder ꝛc. gesagt worden ist, wird hier als deutlich erfaßt vorausgesetzt.

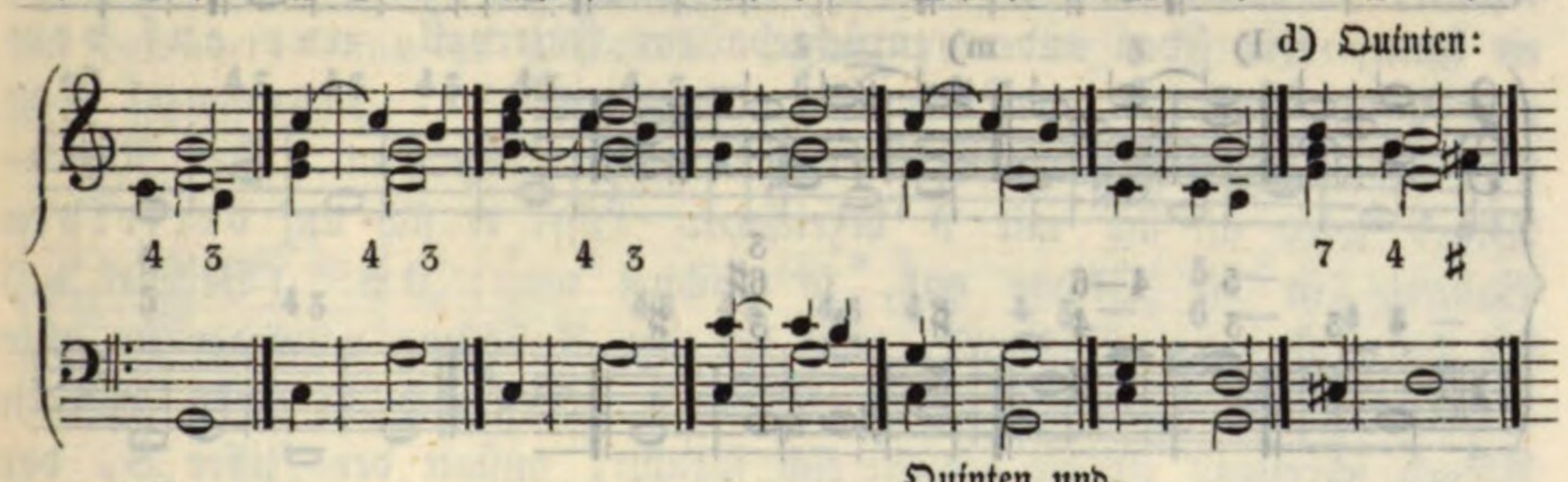
1) Von dem Dreiklange kann jedes Intervall aufgehalten, verzögert werden:

A. Die Terz wird am fließendsten durch die Quarte aufgehalten (Fig. a) und es entsteht dadurch der Quart-Quinten-Akkord, der in einigen Systemen auch Undecim-Akkord *) genannt wird. Als solcher müßte er mit 11 bezeichnet werden; gewöhnlich wird er mit 4 geschrieben, wozu im dreistimmigen Satze die Quinte, im vierstimmigen Satze auch noch die Oktave genommen oder anstatt dieser die Quinte verdoppelt wird. Ist die Quarte sogleich über derselben Baßnote in die Terz aufzulösen, so findet man die Bezeichnungen so: 43, 4♮, 4♯, 4♭ ꝛc. (Beispiel b.) Dieser Akkord kann in drei Lagen und in enger und getheilter Spielweise genommen werden. (Beispiel c.) Die Lage, nach welcher die Quinte unter der Quarte liegt, empfiehlt sich sehr. Uebrigens kann man leicht in Quinten- und Oktaven-Fehler verfallen. (Beisp. d.) Man findet in einigen Kompositionen — der Regel entgegengesetzt — die reine, ja sogar die übermäßige Quarte beim Quart-Quinten-Akkord frei (ohne Vorbereitung) eingetreten. (Beisp. e.)

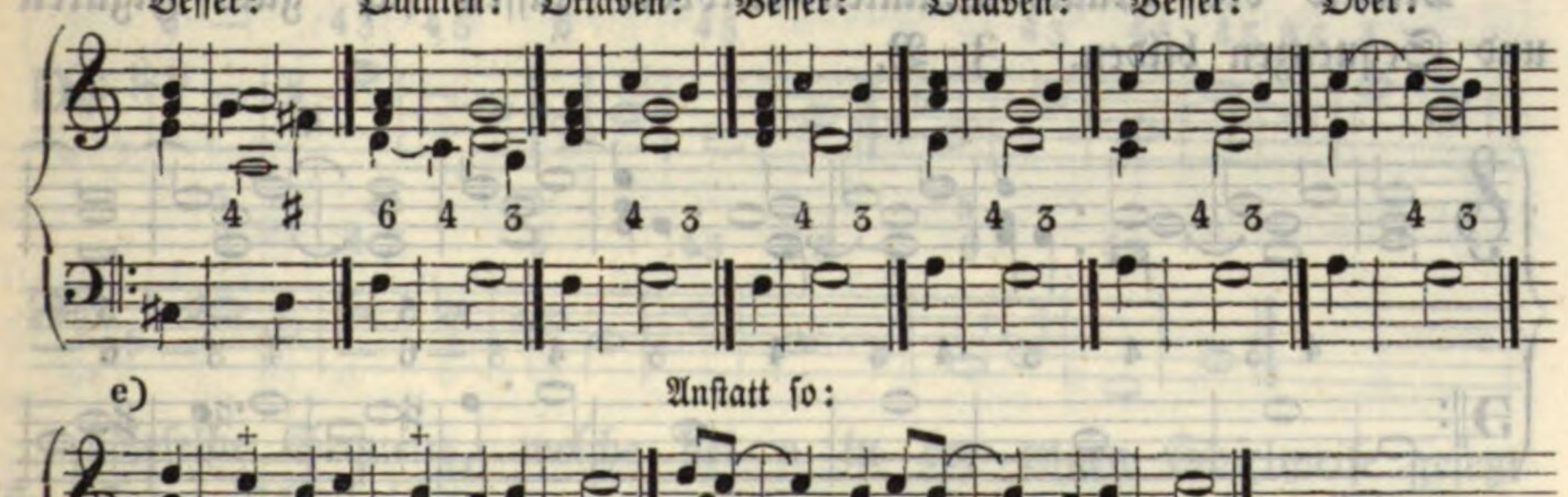
---

*) Die Quarte ist immer dissonirend wenn sie als ein Vorhalt, anstatt der Terz steht, und wird von Einigen Undecime (11) genannt.

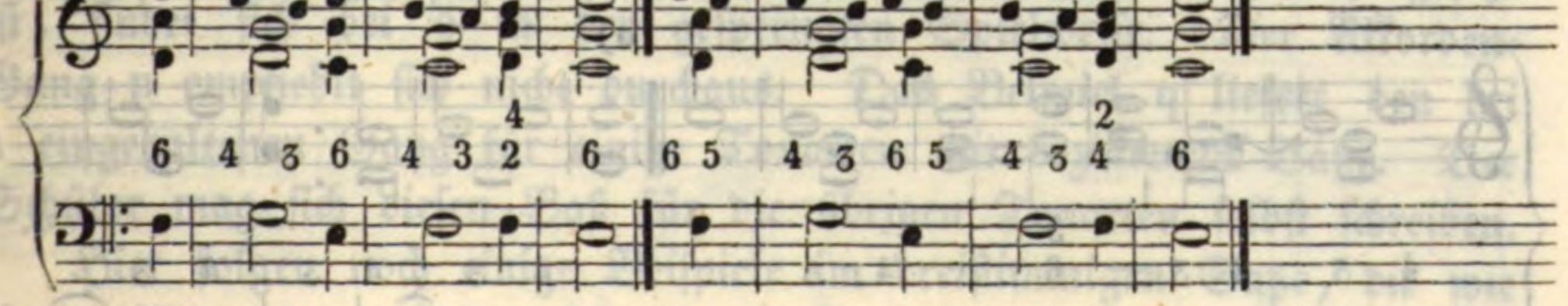




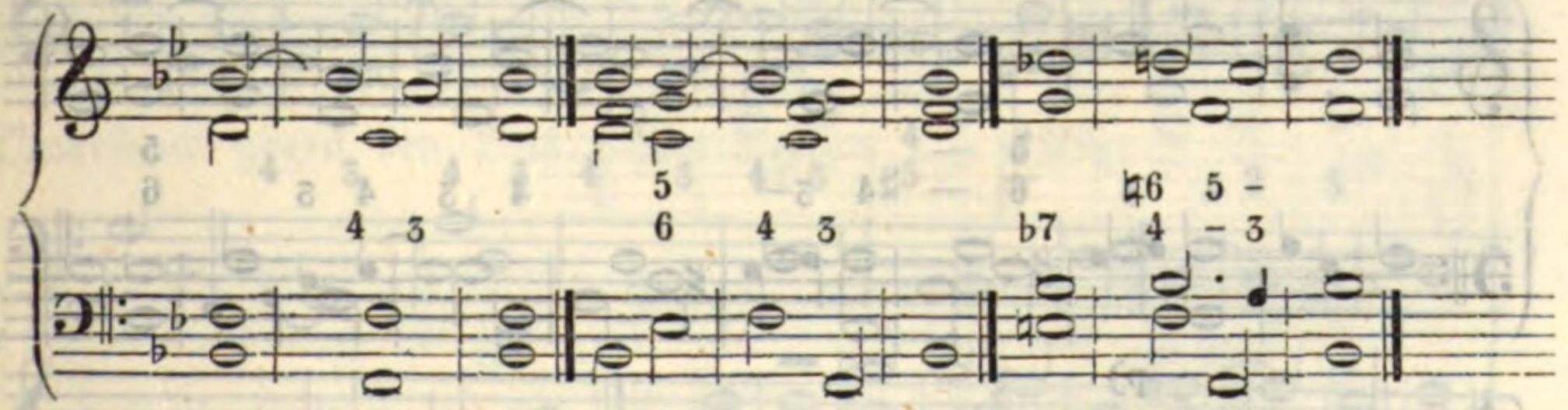
Beſſer: Quinten: Oktaven: Beſſer: Quinten und Oktaven: Beſſer: Oder:



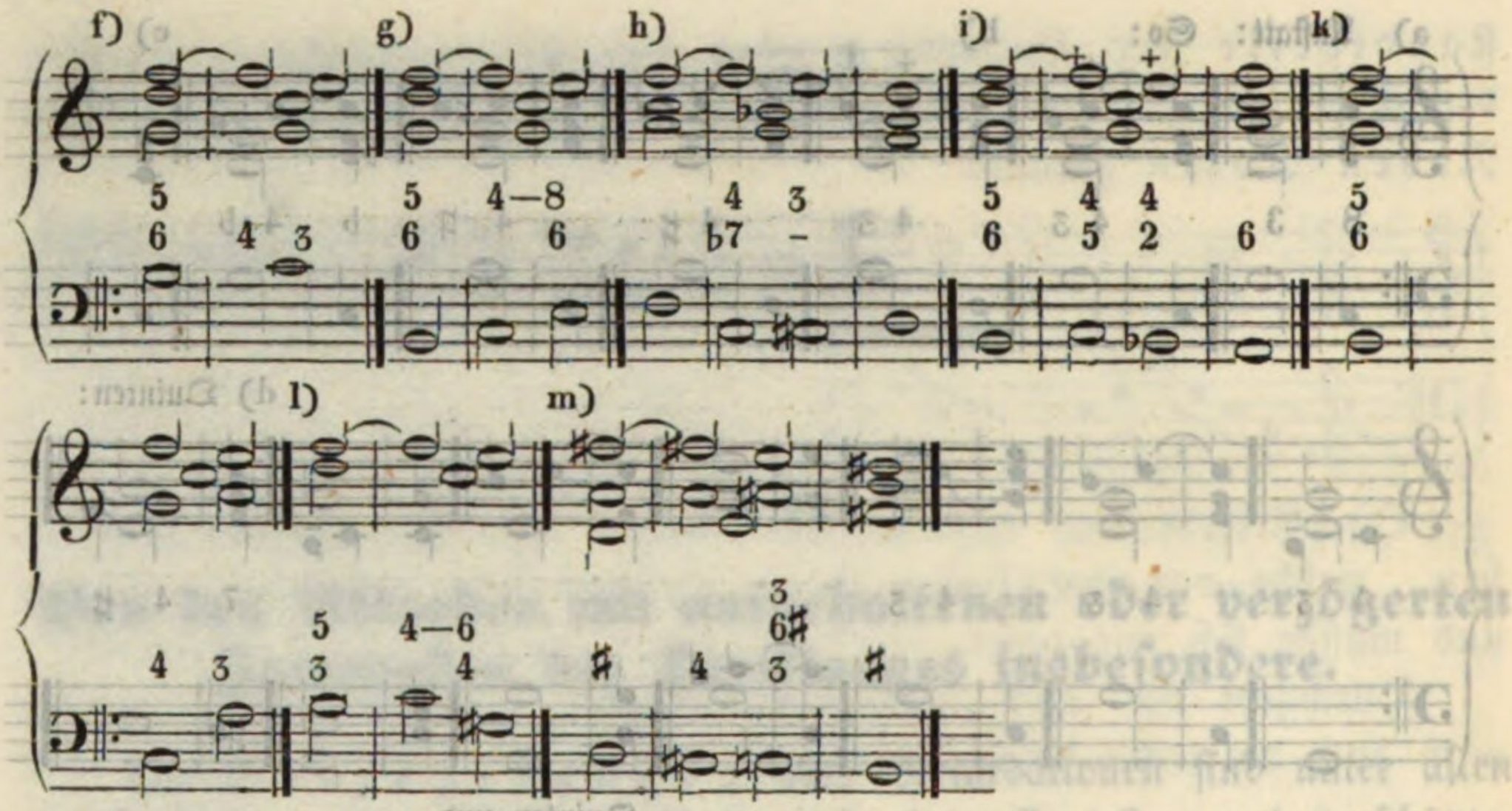
e) Anſtatt ſo:



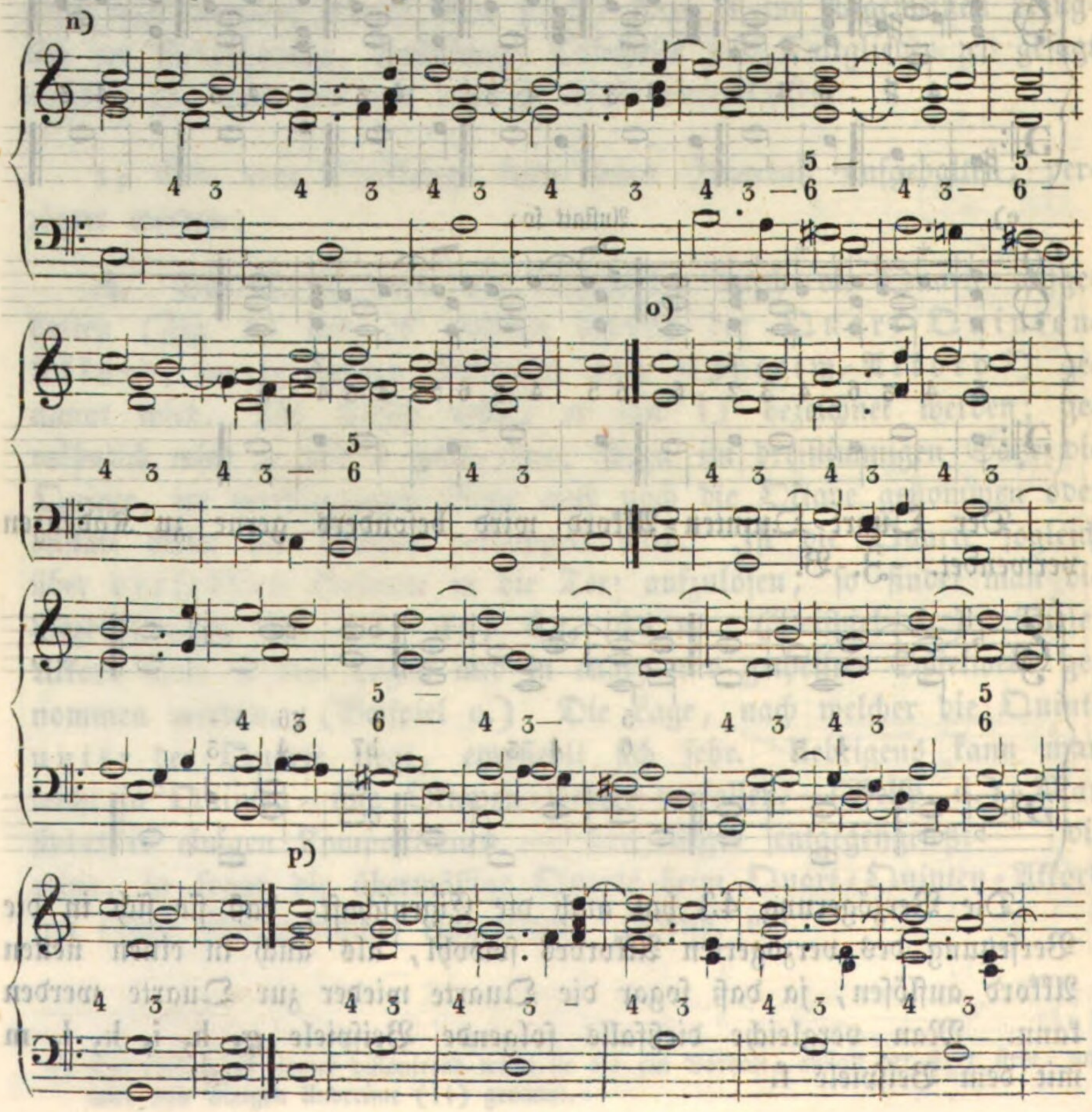
Der Quart=Quinten=Akkord wird beſonders gerne zu Kadenzen verwendet. Z. B.

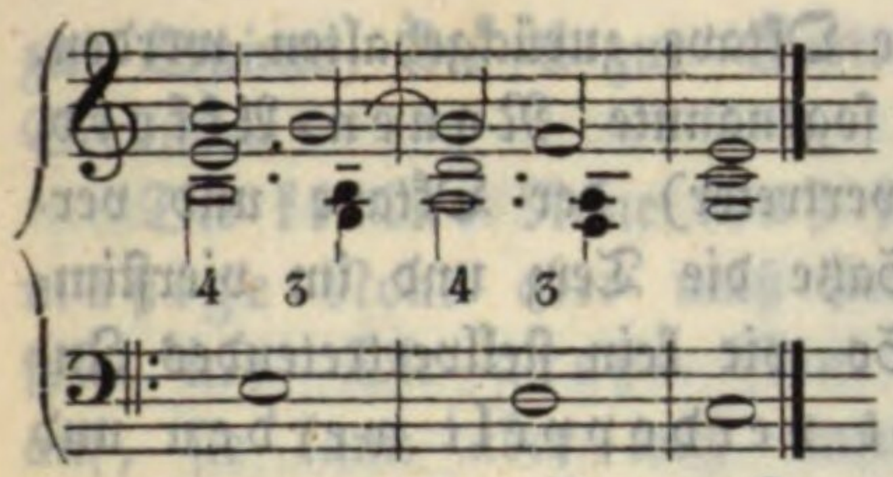


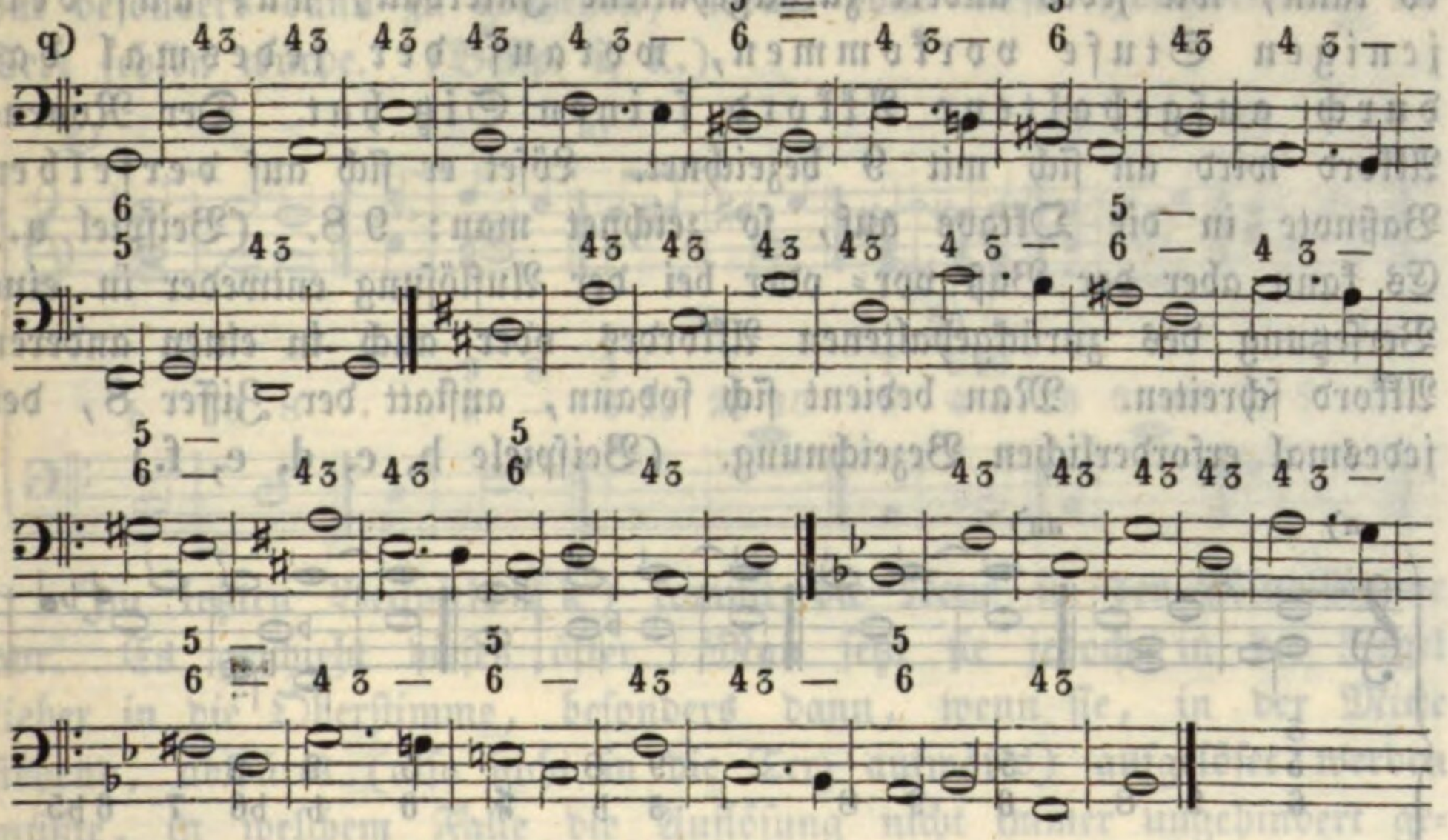
Die Verzögerung 43 hat auch die Eigenſchaft, daß ſie ſich in die Verſetzung des verzögerten Akkordes ſowohl, als auch in einen neuen Akkord auflöſen, ja daß ſogar die Quarte wieder zur Quarte werden kann. Man vergleiche dießfalls folgende Beiſpiele g, h, i, k, l, m mit dem Beiſpiele f.



Mittels des Quart=Quinten=Akkordes lassen sich gute Figuren und Sequenzen bilden. Z. B.

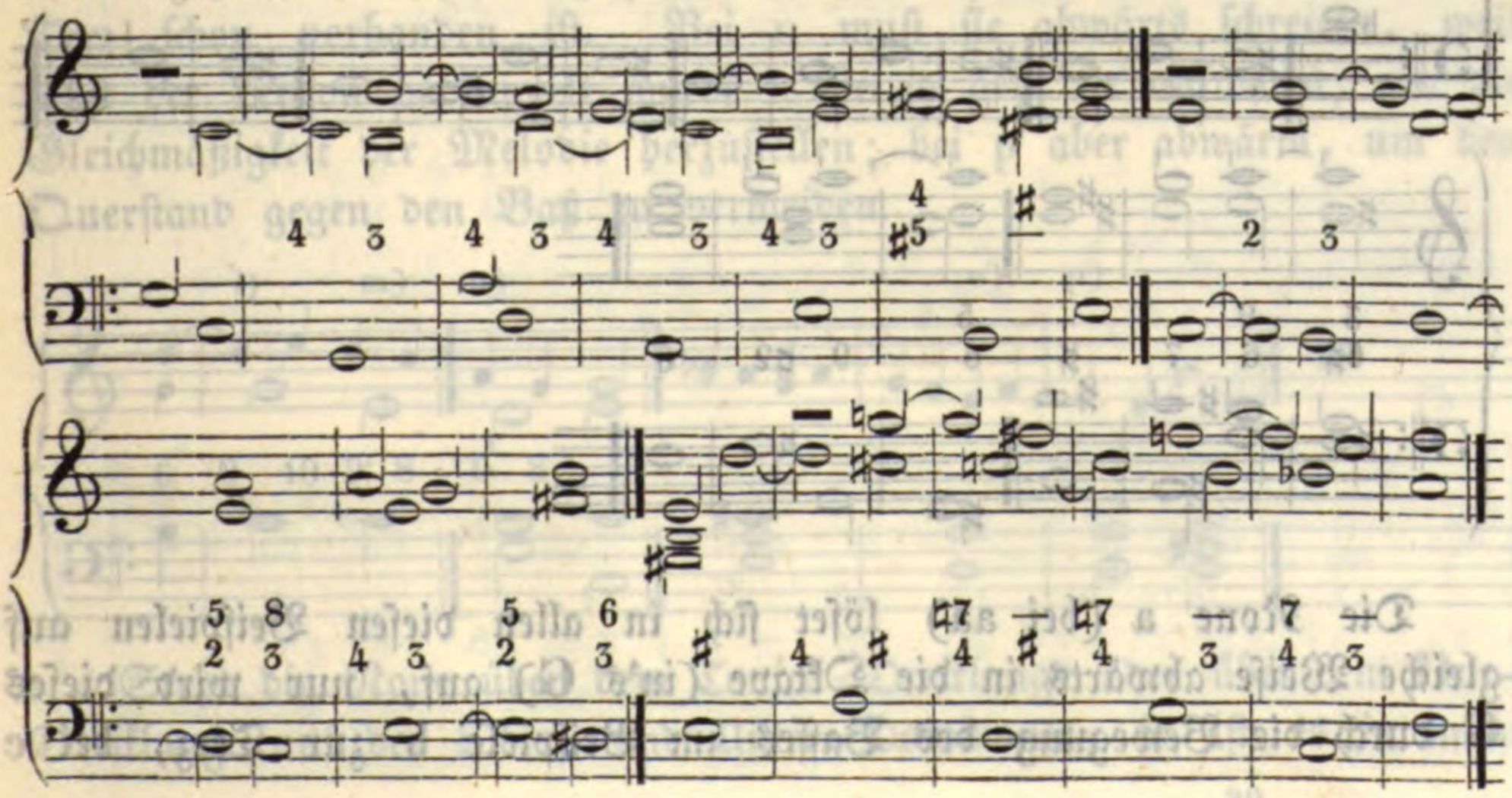




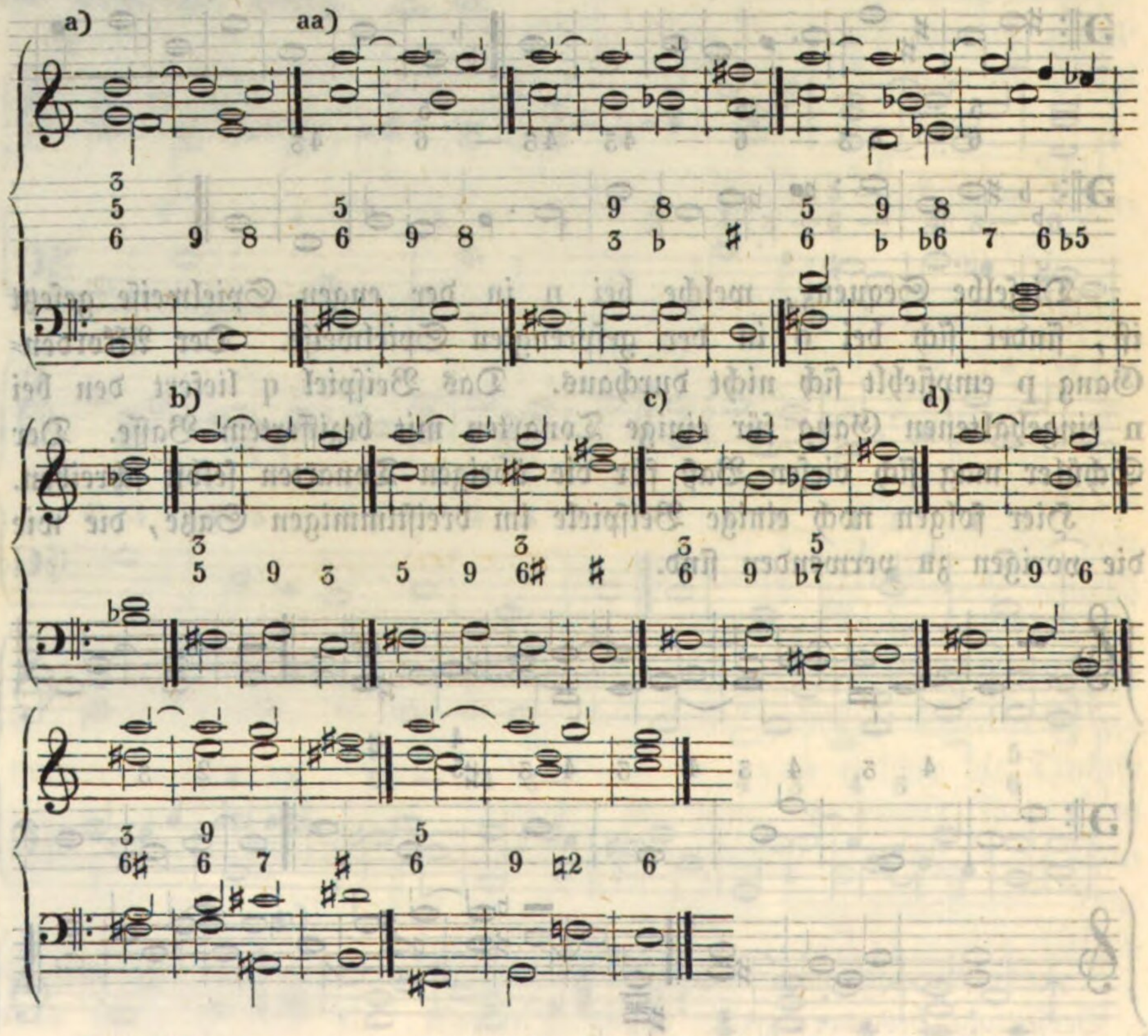


Dieſelbe Sequenz, welche bei n in der engen Spielweiſe geſetzt iſt, findet ſich bei o in der geſprengten Spielweiſe. Der Akkorden-Gang p empfiehlt ſich nicht durchaus. Das Beiſpiel q liefert den bei n eingehaltenen Gang für einige Tonarten mit beziffertem Baſſe. Der Schüler mag ſich dieſen Baß für die übrigen Tonarten ſelbſt ſchreiben.

Hier folgen noch einige Beiſpiele im dreiſtimmigen Satze, die wie die vorigen zu verwenden ſind.



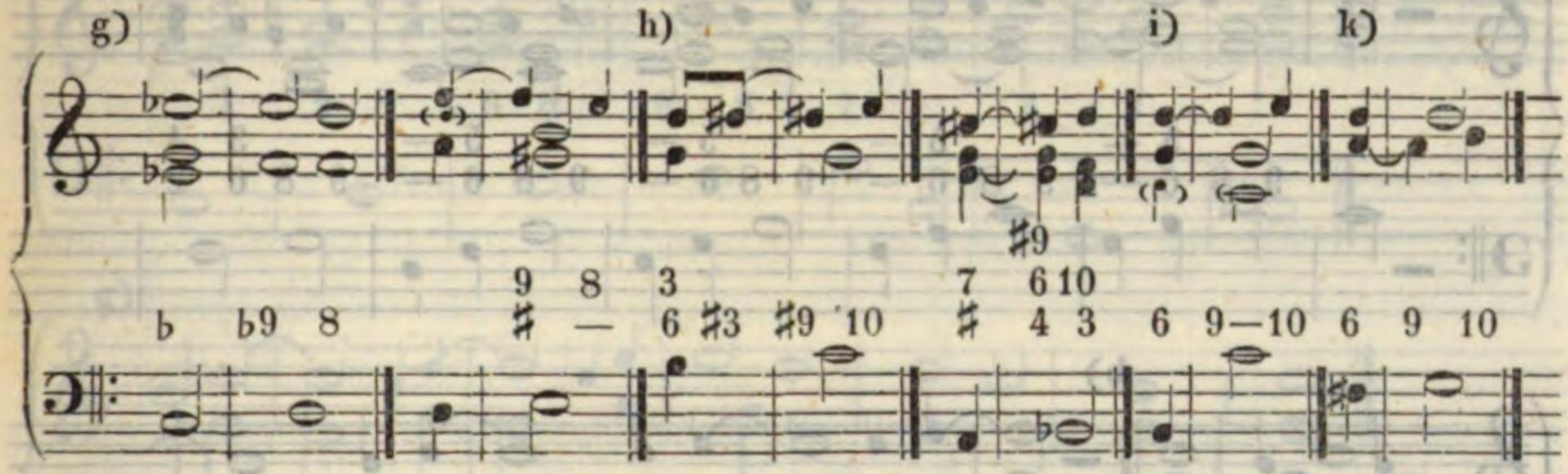
B. Im Dreiklange kann ferner die Oktave zurückgehalten werden. (Fig. a.) Es entsteht hiedurch der sogenannte Nonen-Akkord. Die None ist hier ein Vorhalt (Stellvertreter) der Oktave und verlangt als solcher im dreistimmigen Satze die Terz und im vierstimmigen Satze auch noch die Quinte. So wie kein stellvertretendes Intervall, so darf auch dieses nicht verdoppelt werden und es kann, wie jedes andere zurückgehaltene Intervall, nur auf derjenigen Stufe vorkommen, worauf der jedesmal dadurch aufgehaltene Akkord seinen Sitz hat. Der Nonen-Akkord wird an sich mit 9 bezeichnet. Löset er sich auf derselben Baßnote in die Oktave auf, so zeichnet man: 9 8. (Beispiel a.) Es kann aber der Baß vor- oder bei der Auflösung entweder in eine Versetzung des zurückgehaltenen Akkordes oder auch in einen anderen Akkord schreiten. Man bedient sich sodann, anstatt der Ziffer 8, der jedesmal erforderlichen Bezeichnung. (Beispiele b, c, d, e, f.)



Die None a (bei aa) löset sich in allen diesen Beispielen auf gleiche Weise abwärts in die Oktave (in's G) auf, nur wird dieses G durch die Bewegung des Basses im Beispiele b zur Terz, bei c

zur Quinte, bei d zur Sexte, bei e zur Septime und bei f zur Secunde.

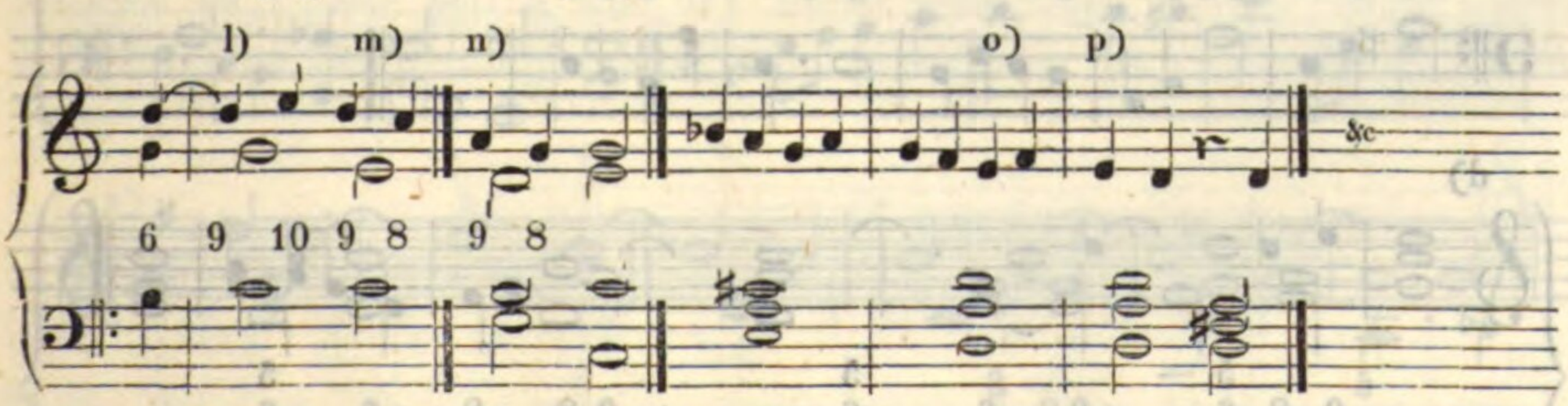
Die kleine None muß jederzeit abwärts (Beisp. g), die übermäßige None aber muß immer aufwärts aufgelöset werden. (Beispiel h.) Die große None löset sich zwar größtentheils abwärts auf, sie kann aber auch aufwärts in die Decime schreiten. Dieses hat besonders dann zu geschehen, wenn ohne dieser Fortschreitung die Terz fehlen würde. (Beisp. i, k.)



Im letzten Beispiele (k) kommt die None in der Mittelstimme vor. Es geschieht dieses öfter. Man setzt sie jedoch in der Regel lieber in die Oberstimme, besonders dann, wenn sie, in der Mitte stehend, abwärts (also nicht in die Terz aufwärts) aufgelöset werden müßte, in welchem Falle die Auflösung nicht immer ungehindert geschehen kann. In Sequenzen und regelmäßigen Gängen aber ist das Eintreten der None in die Mittelstimmen oft unvermeidlich, oft sogar sehr gut.

Die Auflösung der None nach oben oder unten hängt manchmal auch von der Lage und dem Gange der übrigen Stimmen ab.

Man betrachte die folgenden Beispiele: Bei l muß die None aufwärts gehen, um die Terz zu besetzen; bei m aber abwärts, weil die Terz schon vorhanden ist. Bei n muß sie abwärts schreiten, weil sonst der Leitton verdoppelt würde. Bei o geht sie aufwärts, um die Gleichmäßigkeit der Melodie herzustellen; bei p aber abwärts, um den Querstand gegen den Baß zu vermeiden.



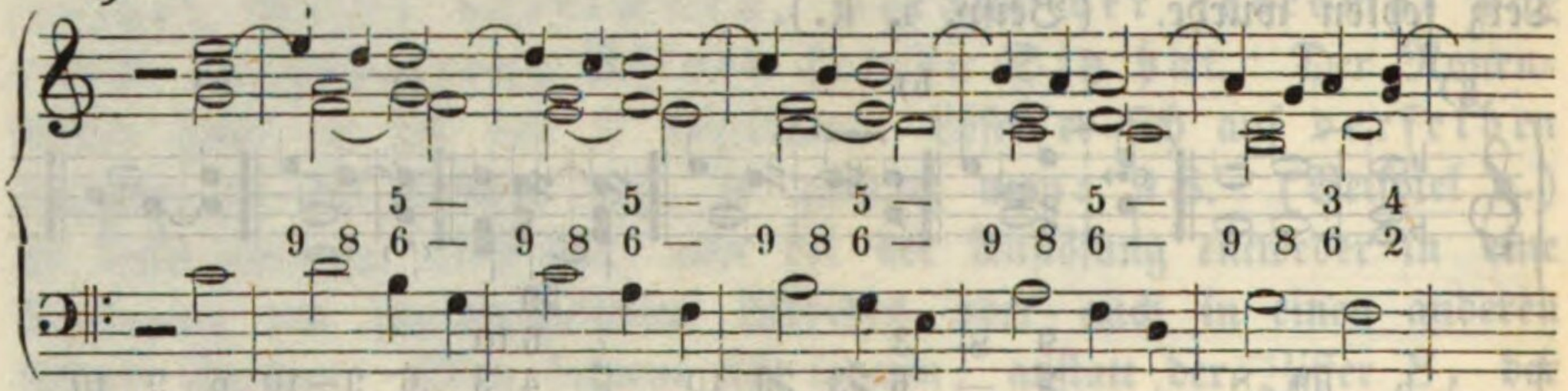
Steht die None über dem Tonica-Dreiklange oder über dem Dur-Dreiklange auf der Ober- und Unter-Dominante, so ist es in man-

chen Fällen gleichgiltig, ob sie sich auf- oder abwärts bewegt und zwar besonders dann, wenn auch die Terz verdoppelt werden darf.

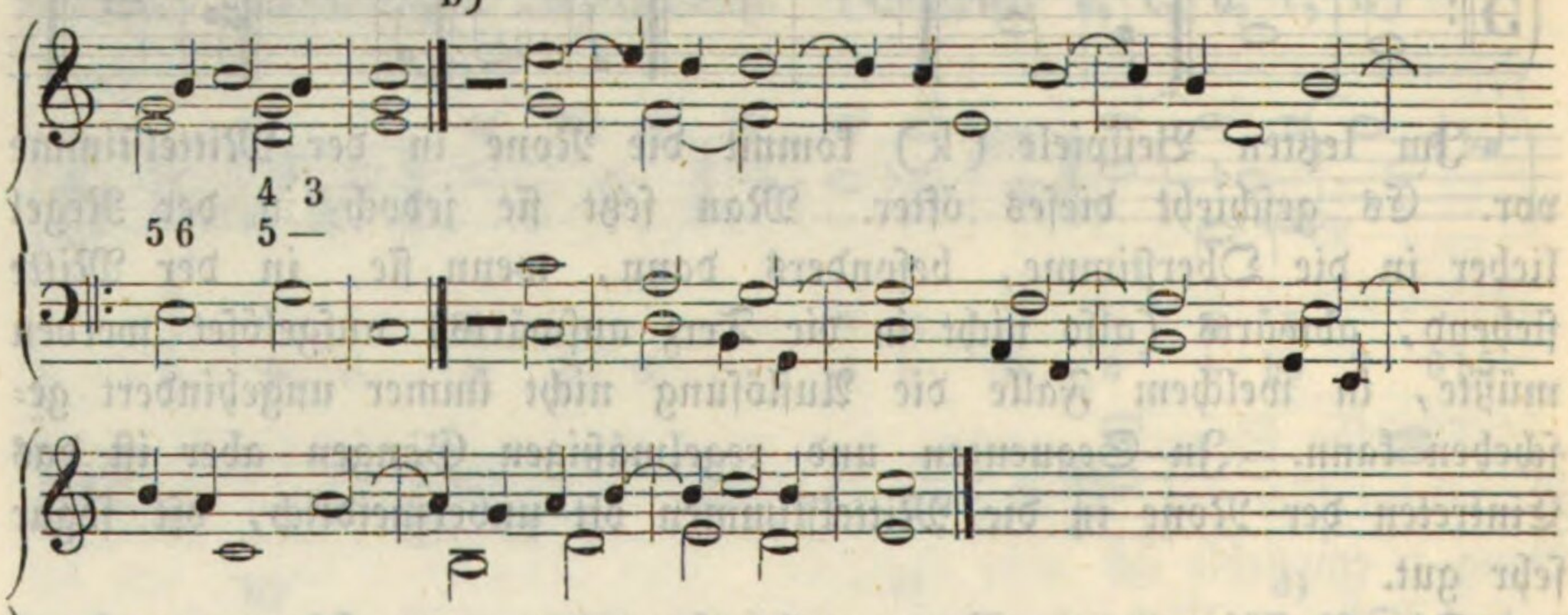
Ueber die sogenannte stillstehende und durchgehende None ist oben bei den Durchgangs-Noten gesprochen worden.

Die folgenden Beispiele zeigen die praktische Anwendung des Nonen-Akkordes in regelmäßigen Fortschreitungen und Sequenzen.

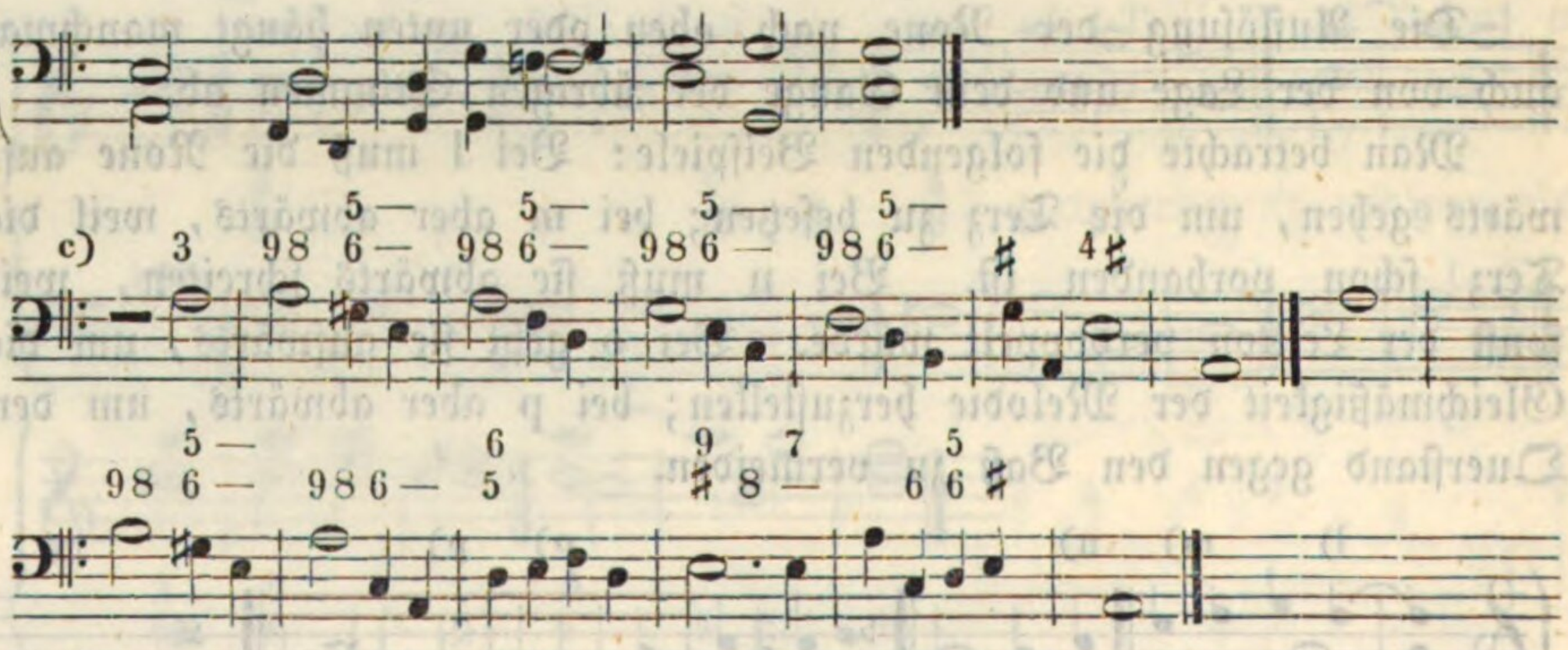
a)



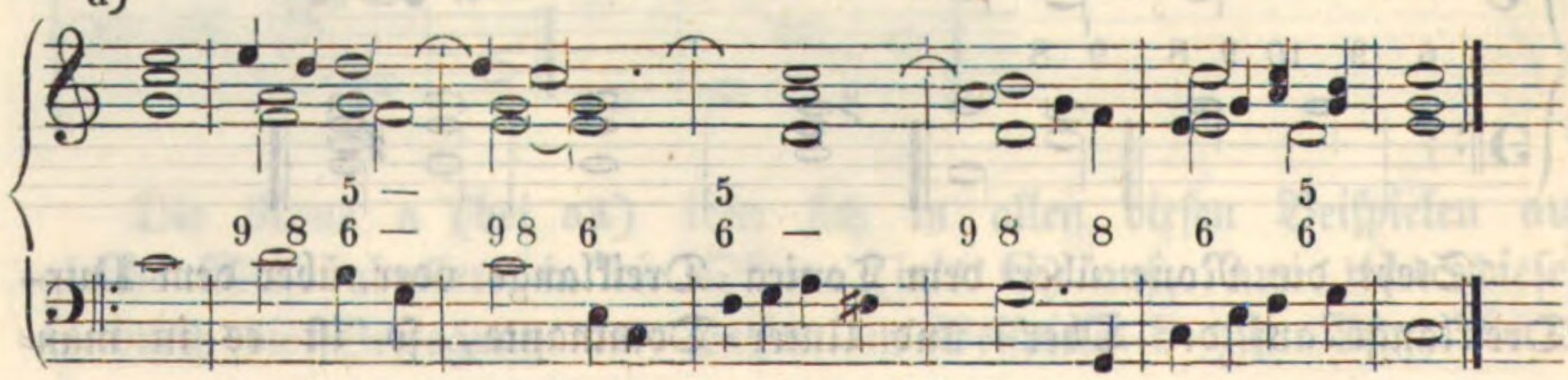
b)



c)



d)



e)

f)

9 8 9 8 9 8 7 4 3

g)

h)

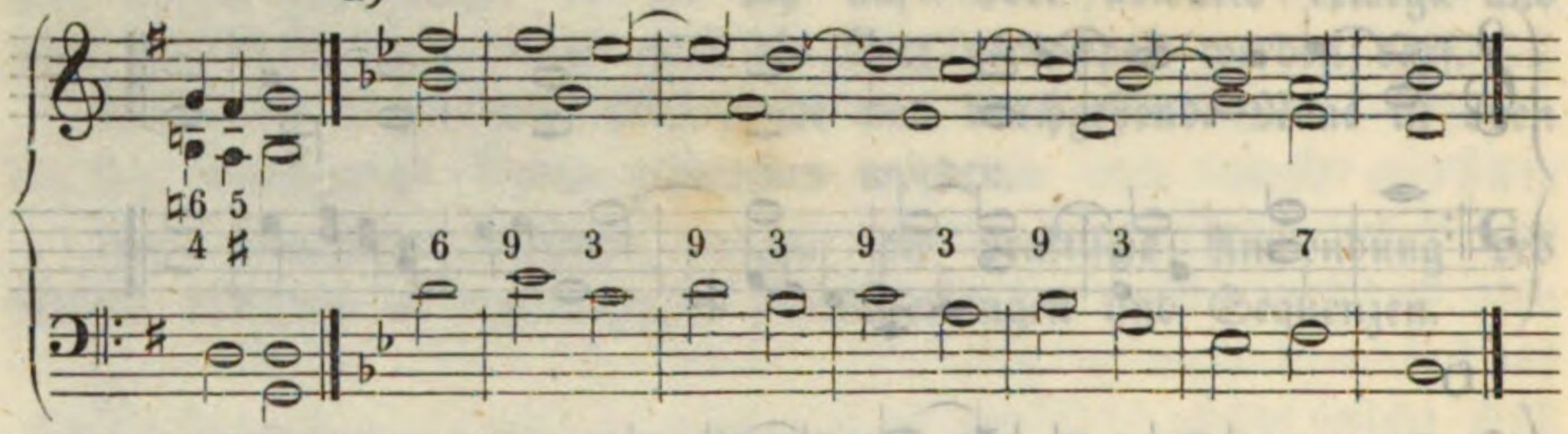
5 — 7 6 5 5 — 6 —
6 — 9 8 9 8 9 8 — ♯ 6 9 8 ♮ — 9 8♭5 —

i)

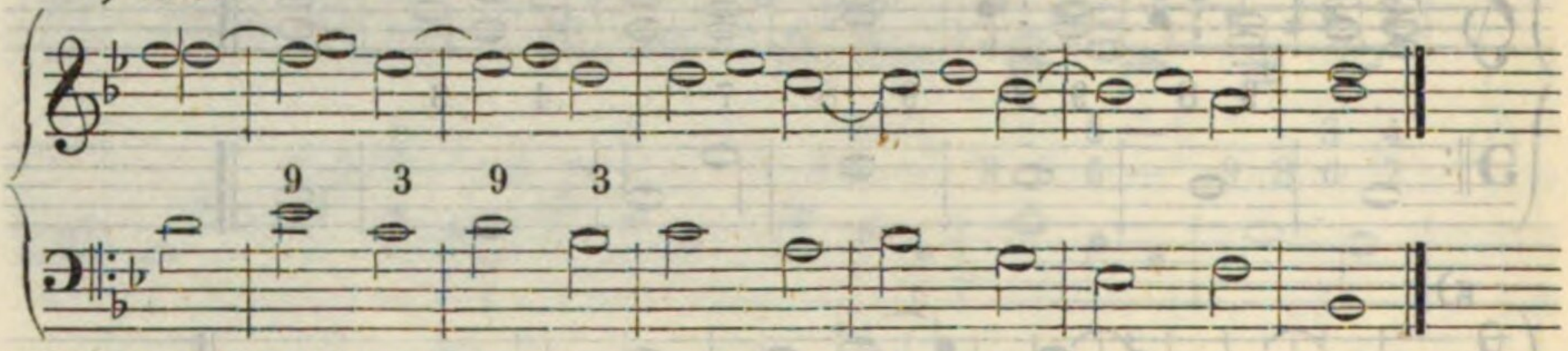
9 8 5— 3 — 4 3
9 8 — ♭7 4 3 4 3 5 — 5 — 9 — 6 —

3 —
5
4 3 9 — 6— 4 — 3 — 9 — 6 — 9 — 3 — 6 ♭7

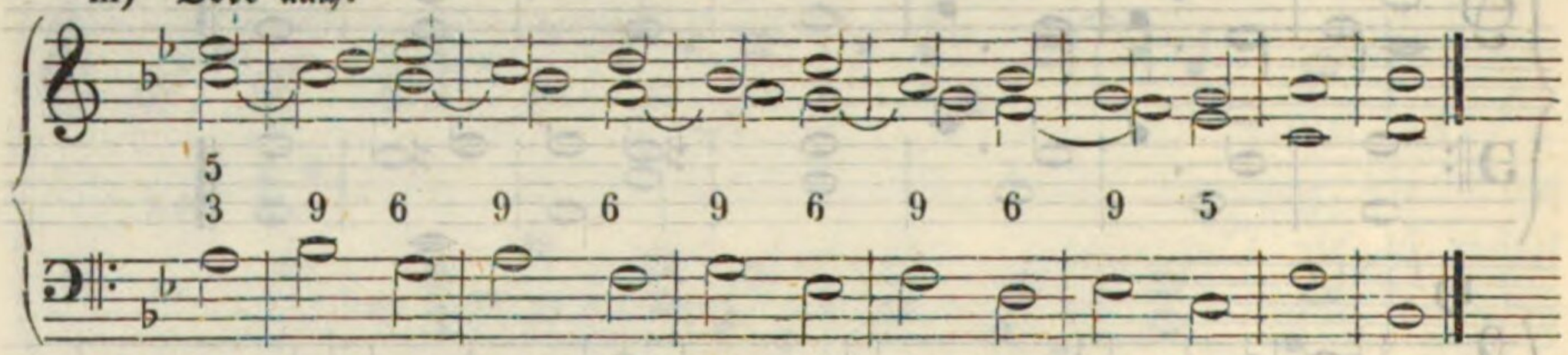
k)



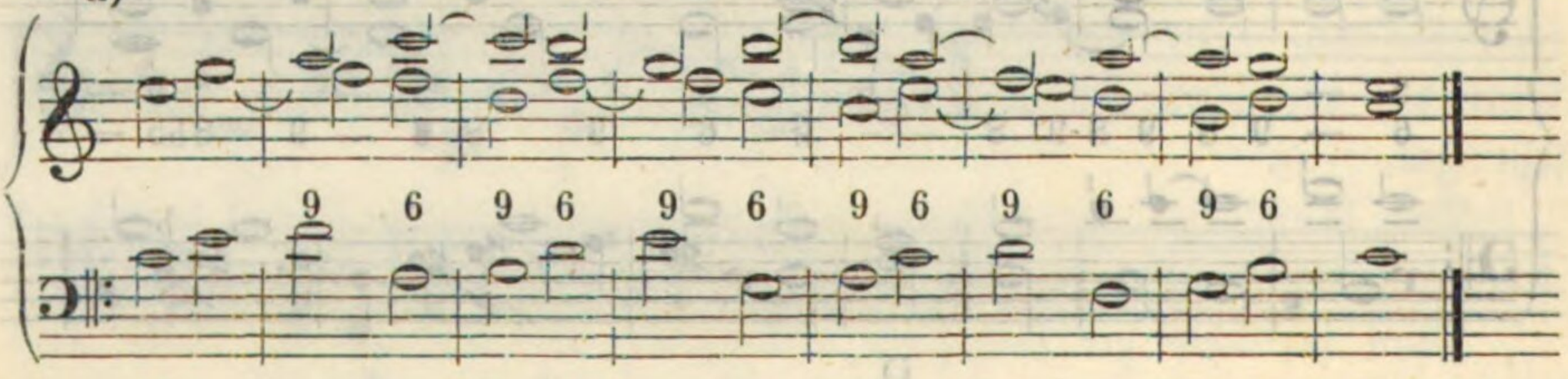
l) Oder:



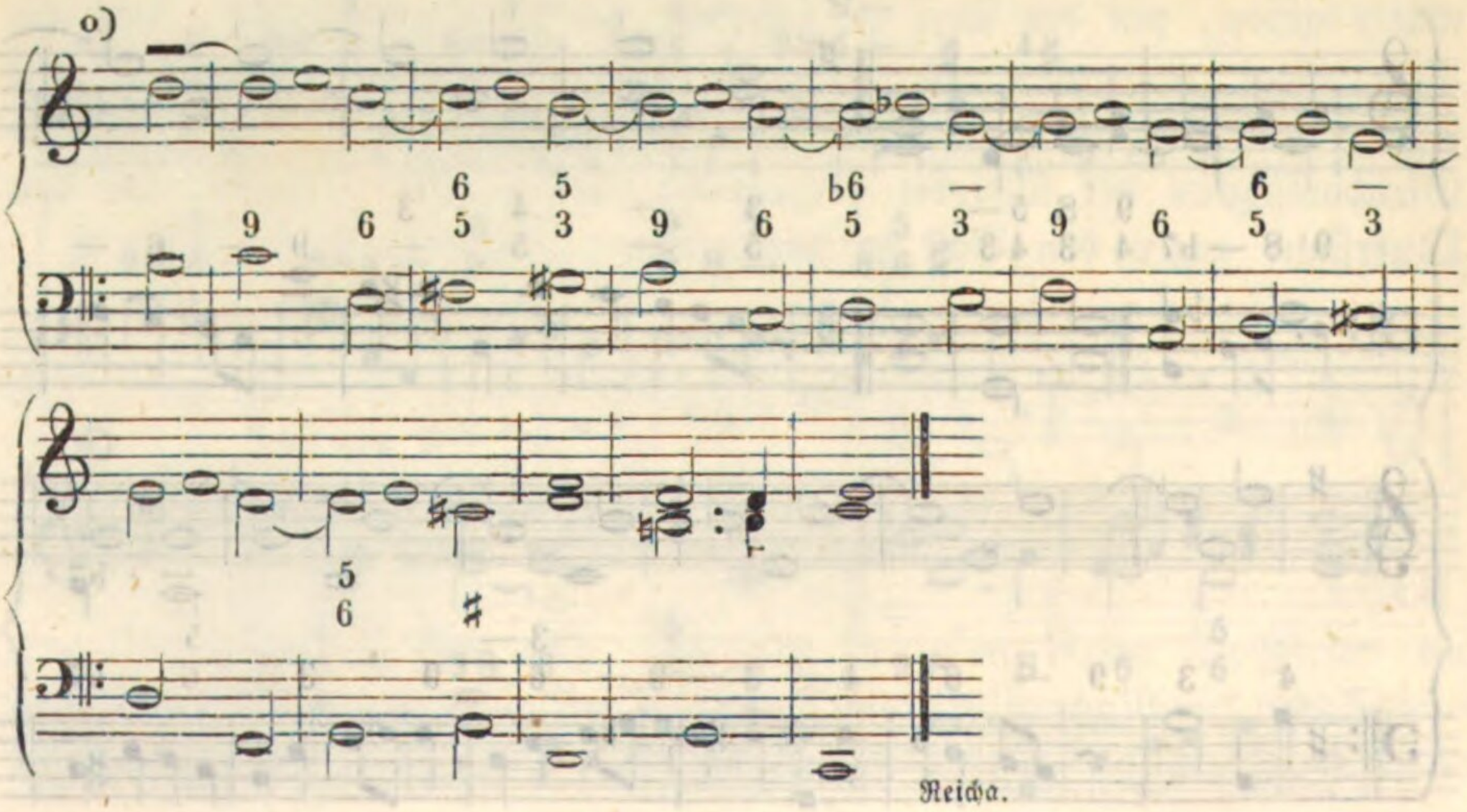
m) Oder auch:



n)



o)

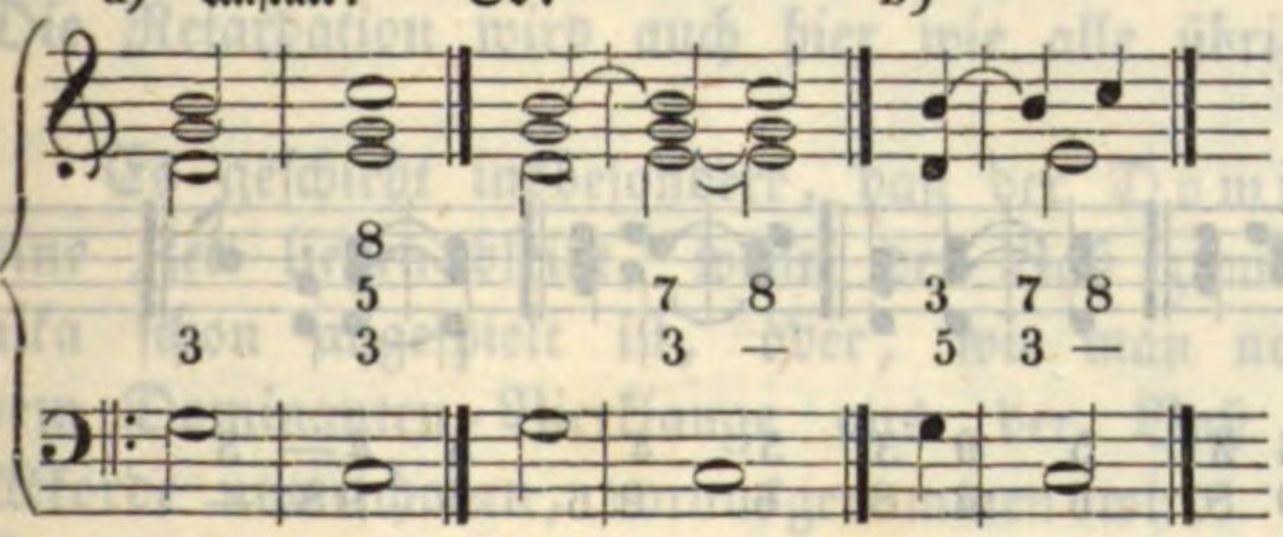


a und b sind dieselben Beispiele, nur daß jenes in der engen, dieses in der getheilten Spielweise gegeben ist. So ist es auch mit den Beispielen d und e. Andere Beispiele (k, l, m) sind geflissentlich dreistimmig und in mehreren Lagen gehalten; sie sind eben auch Beispiele.

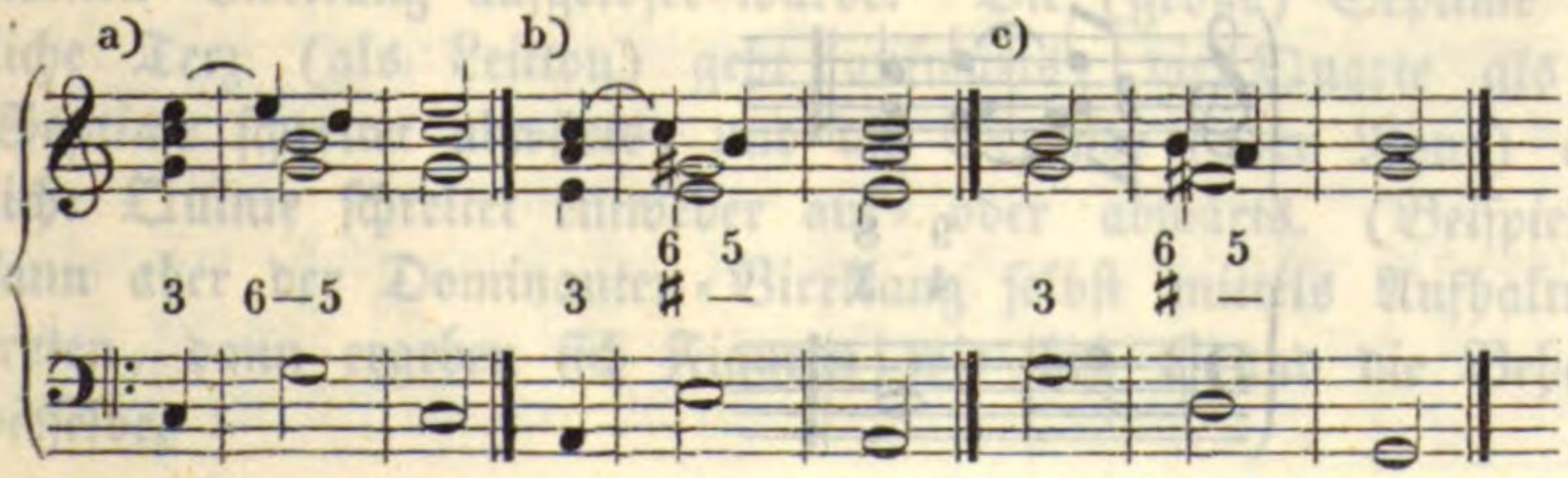
Es ist wichtig, daß der Schüler solche Gänge und Sequenzen in seine Gewalt bekomme. Darum möge er angehalten werden, zu den vorstehenden Beispielen in allen Tonarten den bezifferten Baß (wie bei c in Amoll geschehen) sich zu schreiben, und sie eben so in allen Tonarten bis zur fertigsten Fertigkeit zu üben.

C. Die Oktave wird (nicht nur durch die None, sondern) zuweilen auch durch die Septime zurückgehalten. (Beispiel a.) Der Septimen-Akkord der hiedurch zum Vorschein kommt, darf jedoch nicht mit dem Dominanten-Vierklange verwechselt werden. Die zurückgehaltene Septime muß vorbereitet und in die Oktave aufgelöset werden. (Beispiel a.) Im dreistimmigen Satze bleibt die Quinte weg. (Beispiel b.).

a) Anstatt: So: b)



D. Zuweilen wird endlich auch die zum Dreiklange gehörige Quinte durch die Sexte zurückgehalten. (Beispiel a.). Diese Sexte ist also zufällige Dissonanz und muß gleich anderen Dissonanzen behandelt werden. (Beispiel a.). Die Verdoppelung derselben ist nicht erlaubt und es muß daher die Oktave zur vierten Stimme genommen werden, wie bei a, um so mehr, da auch die Terz, weil sie meistens Leitton ist, (wie bei a und b) nicht verdoppelt werden kann. Bei dreistimmiger Begleitung nimmt man zur Sexte noch die Terz. (Beispiel c.)



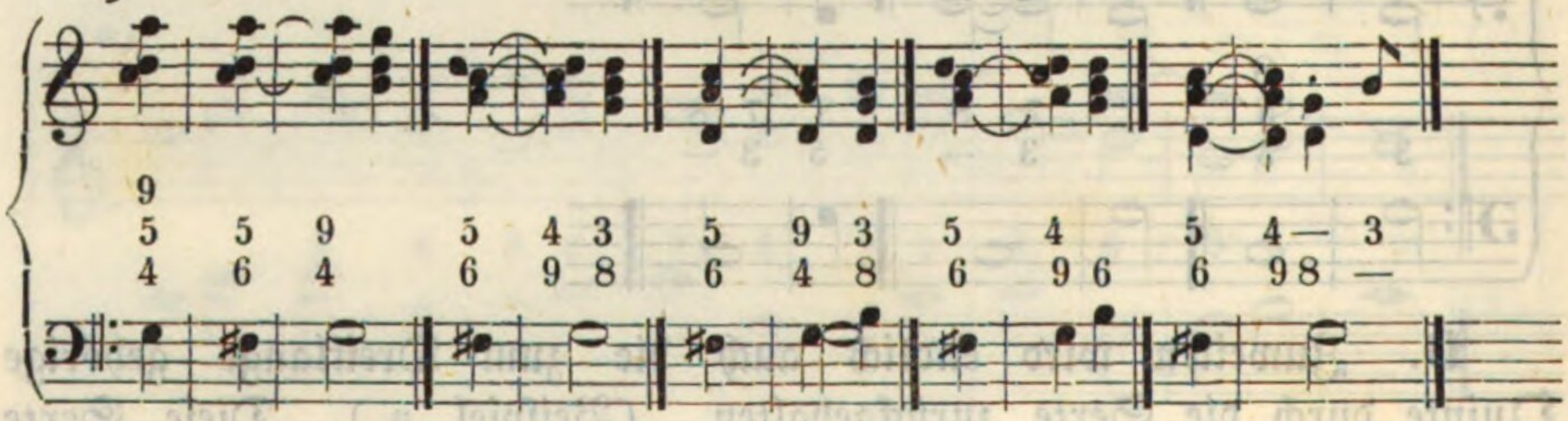
§. 53.

Fortsetzung.

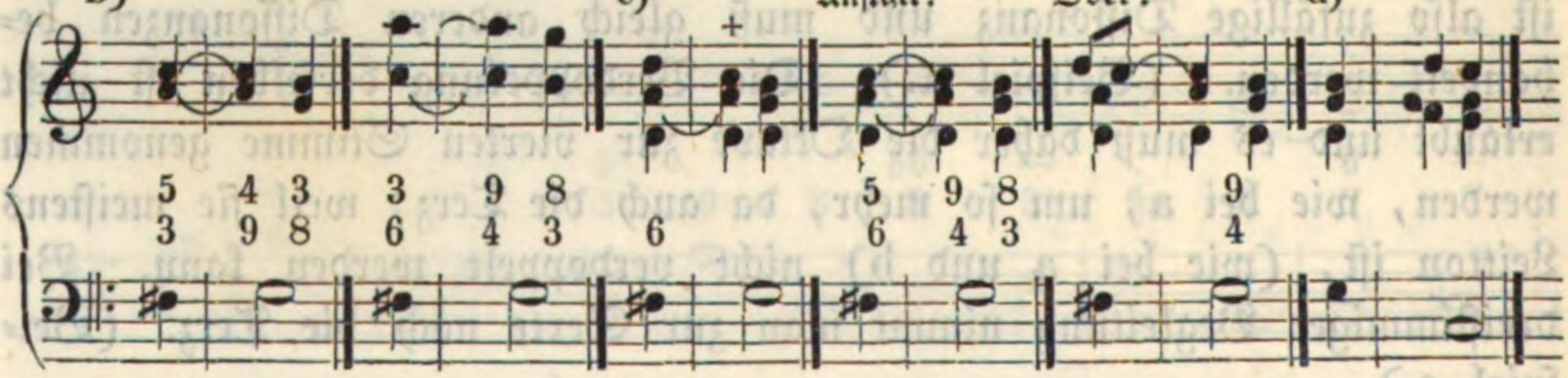
2) Der Dreiklang kann durch zwei Intervalle zurückgehalten oder retardirt werden. Es versteht sich, daß die beiden stellvertretenden Intervalle vorbereitet und über derselben Baßnote oder deren Versetzung, entweder gleichzeitig, oder nacheinander in diejenigen Intervalle aufgelöset werden müssen, die durch sie aufgehalten werden. Auch darf keiner der Vorhalte verdoppelt werden.

A. Zunächst sind es die Terz und die Oktave, die durch die Quarte und None aufgehalten werden. (Fig. a.) Hiedurch entsteht der Quart-Nonen- oder der Non-Quarten-Akkord, der von Einigen auch Undecimen-Nonen-Akkord genannt wird. Im vierstimmigen Satze gehört dazu die Quinte; im dreistimmigen Satze aber bleibt sie weg. (Beispiel b.) Der Quart-Nonen-Akkord wird nach denselben Grundsätzen behandelt, wie alle übrigen zufälligen Intervalle und Akkorde. (Beisp. a und b.) Man findet jedoch, daß einige Tonsetzer die Quarte (Beisp. c) wohl auch beide Vorhalte unvorbereitet eintreten lassen (Beisp. d), was nicht sehr zu empfehlen sein dürfte.

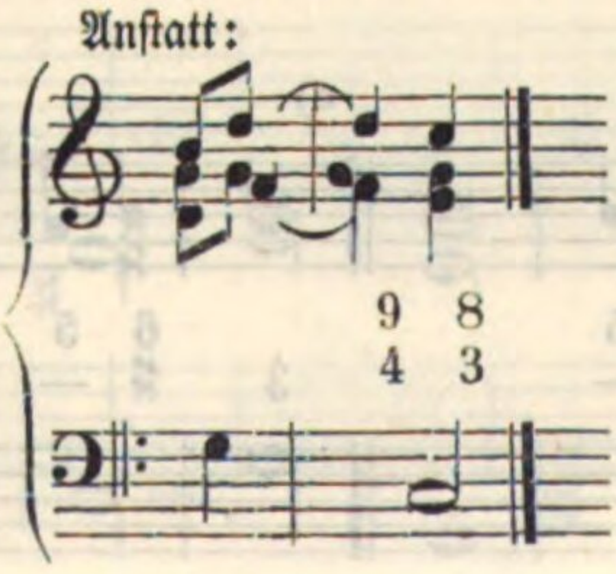
a)



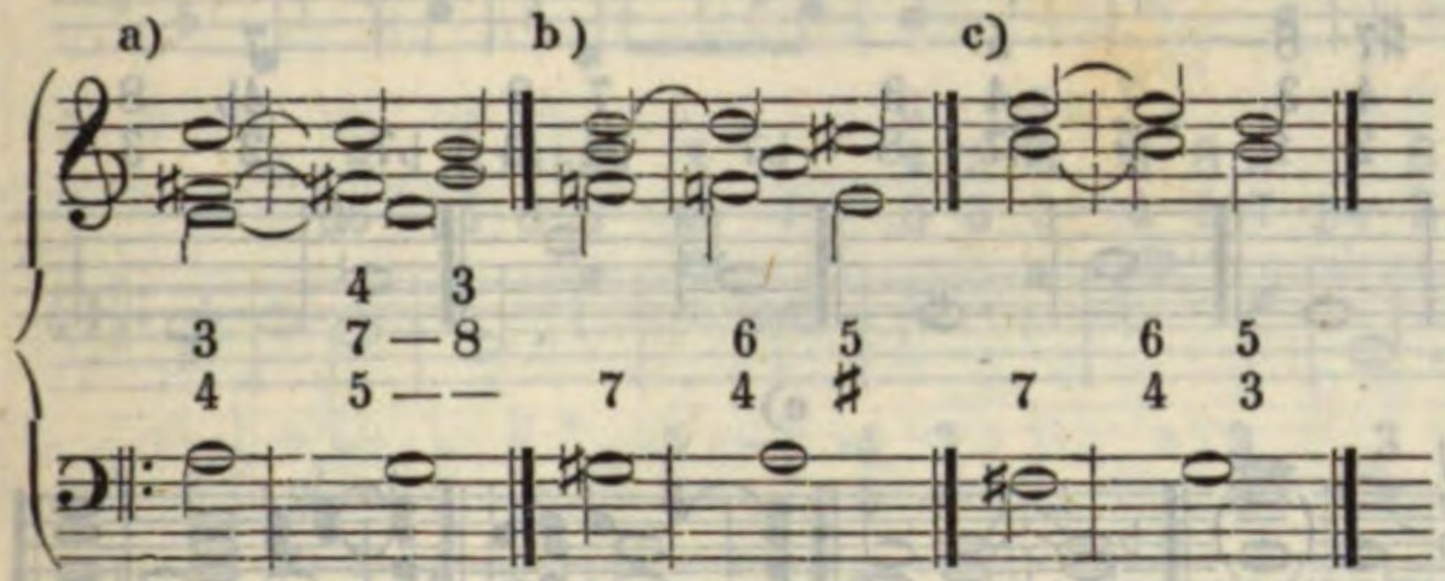
b) c) Anstatt: Oder: d)



Anstatt:



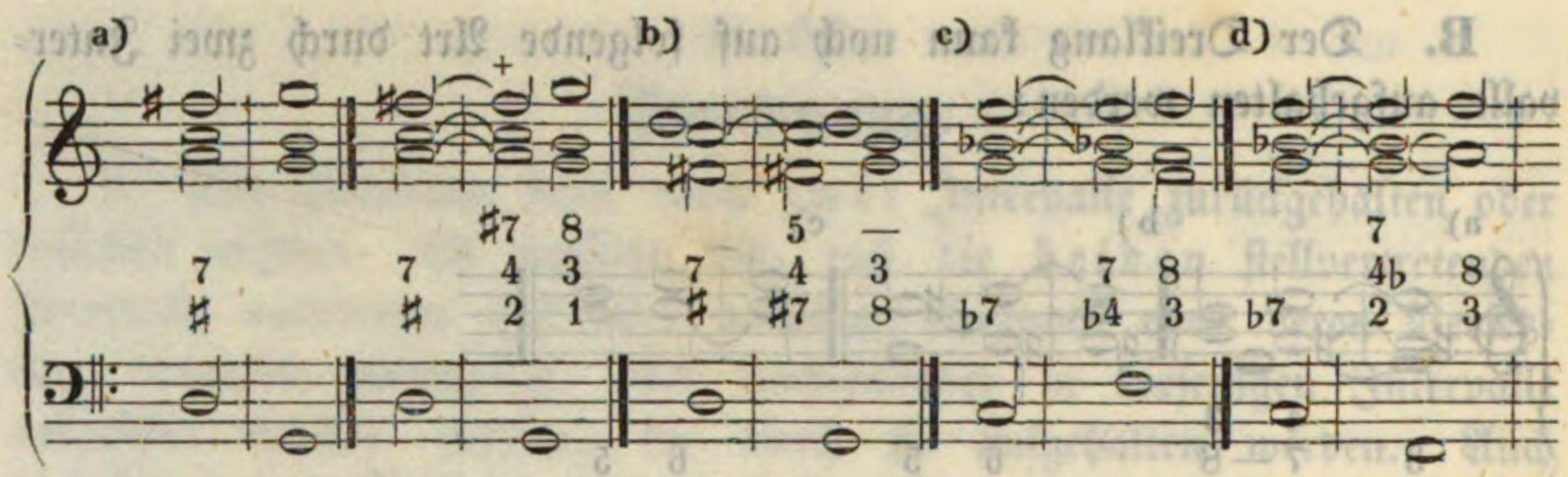
B. Der Dreiklang kann noch auf folgende Art durch zwei Intervalle aufgehalten werden:

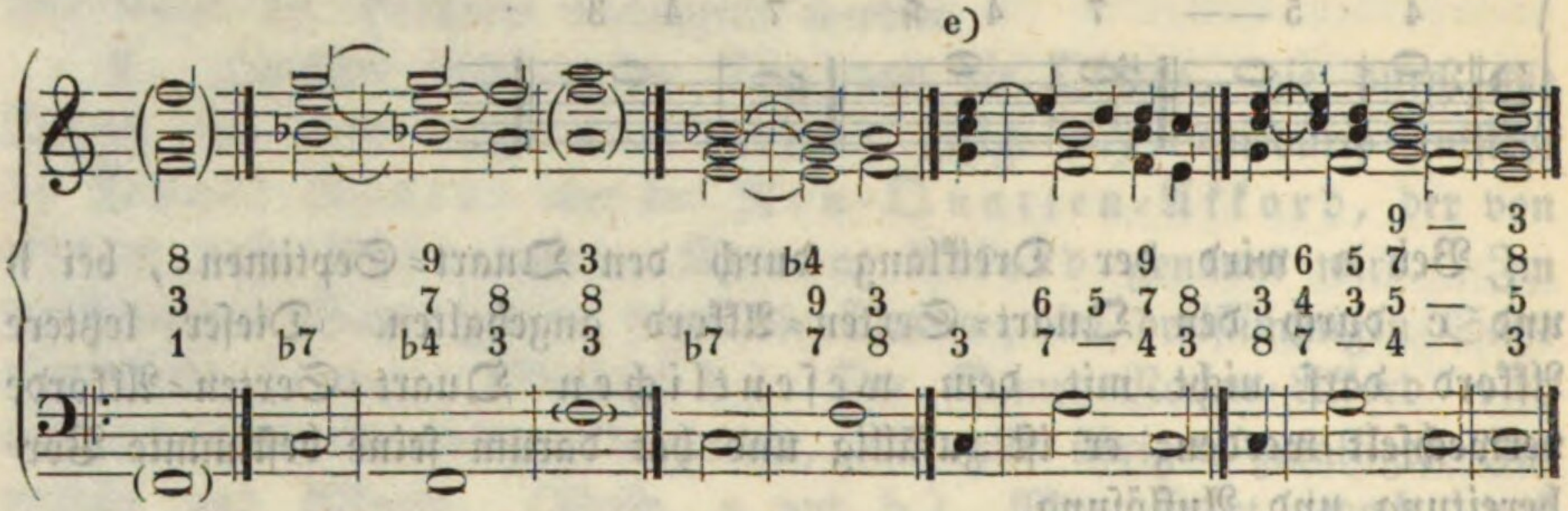


Bei a wird der Dreiklang durch den Quart-Septimen-, bei b und c durch den Quart-Sexten-Akkord angehalten. Dieser letztere Akkord darf nicht mit dem wesentlichen Quart-Sexten-Akkorde verwechselt werden; er ist zufällig und hat darum seine bestimmte Vorbereitung und Auflösung.

3) Der Dreiklang kann durch drei Intervalle aufgehalten werden. Die Retardation wird auch hier wie alle übrigen behandelt.

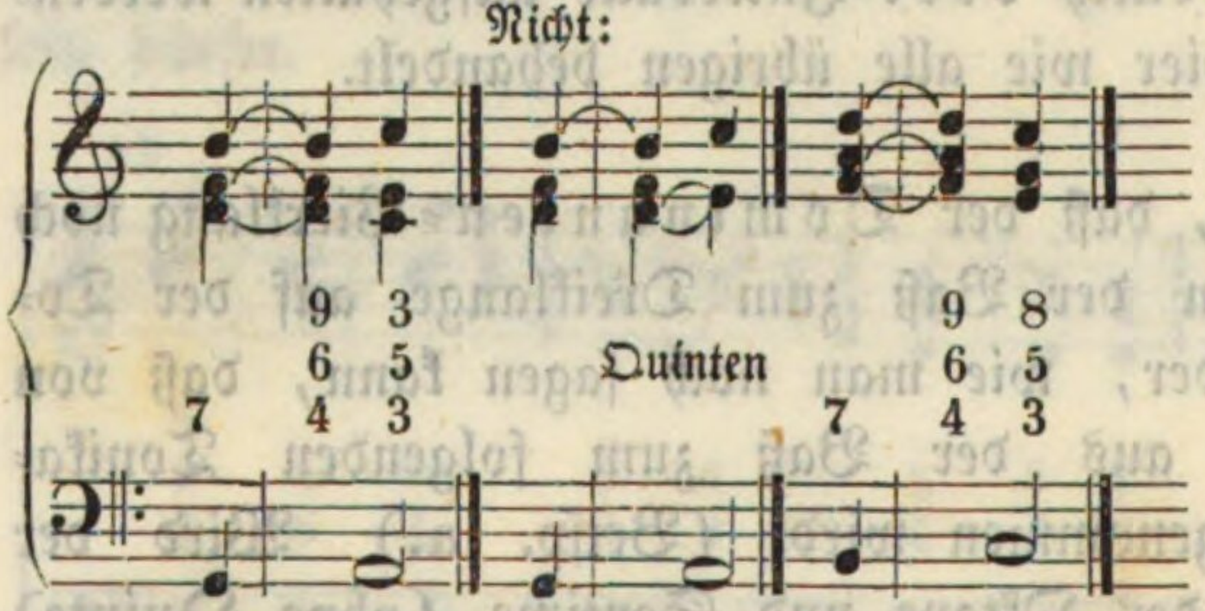
Es geschieht insbesondere, daß der Dominanten-Vierklang noch eine Zeit liegen bleibt, wenn der Baß zum Dreiklange auf der Tonika schon angespielt ist, oder, wie man noch sagen kann, daß von dem Dominanten-Vierklange aus der Baß zum folgenden Tonika-Akkorde unterschoben, vorausgenommen wird. (Beisp. a.) Wird der Dominanten-Vierklang mit der Oktave und Septime (ohne Quinte) genommen, so entsteht durch seine Zurückhaltung der Quart-Quinten-Groß-Septimen-Akkord und es werden da eigentlich nur zwei Intervalle zurückgehalten. (Beisp. b.) Kommt aber der Dominanten-Vierklang mit der Quinte voraus zu stehen, so erscheint er in seiner Zurückhaltung als Secund-Quart-Groß-Septimen- (nach Einigen Undecimen-Nonen-Septimen-) Akkord und es sind alle drei Intervalle Zurückhaltungen. (Beisp. c.) Seine Auflösung ist dieselbe, wie wenn er (als nicht zurückgehaltener) Dominanten-Vierklang aufgelöset würde. Die (große) Septime als eigentliche Terz (als Leitton) geht aufwärts; die Quarte als eigentliche Septime schreitet abwärts, und die Secunde (oder None) als eigentliche Quinte schreitet entweder auf- oder abwärts. (Beispiel d.) Es kann aber der Dominanten-Vierklang selbst mittels Aufhaltungen eintreten, dann ergeben sich Figuren wie bei c und die Behandlung ist dieselbe.





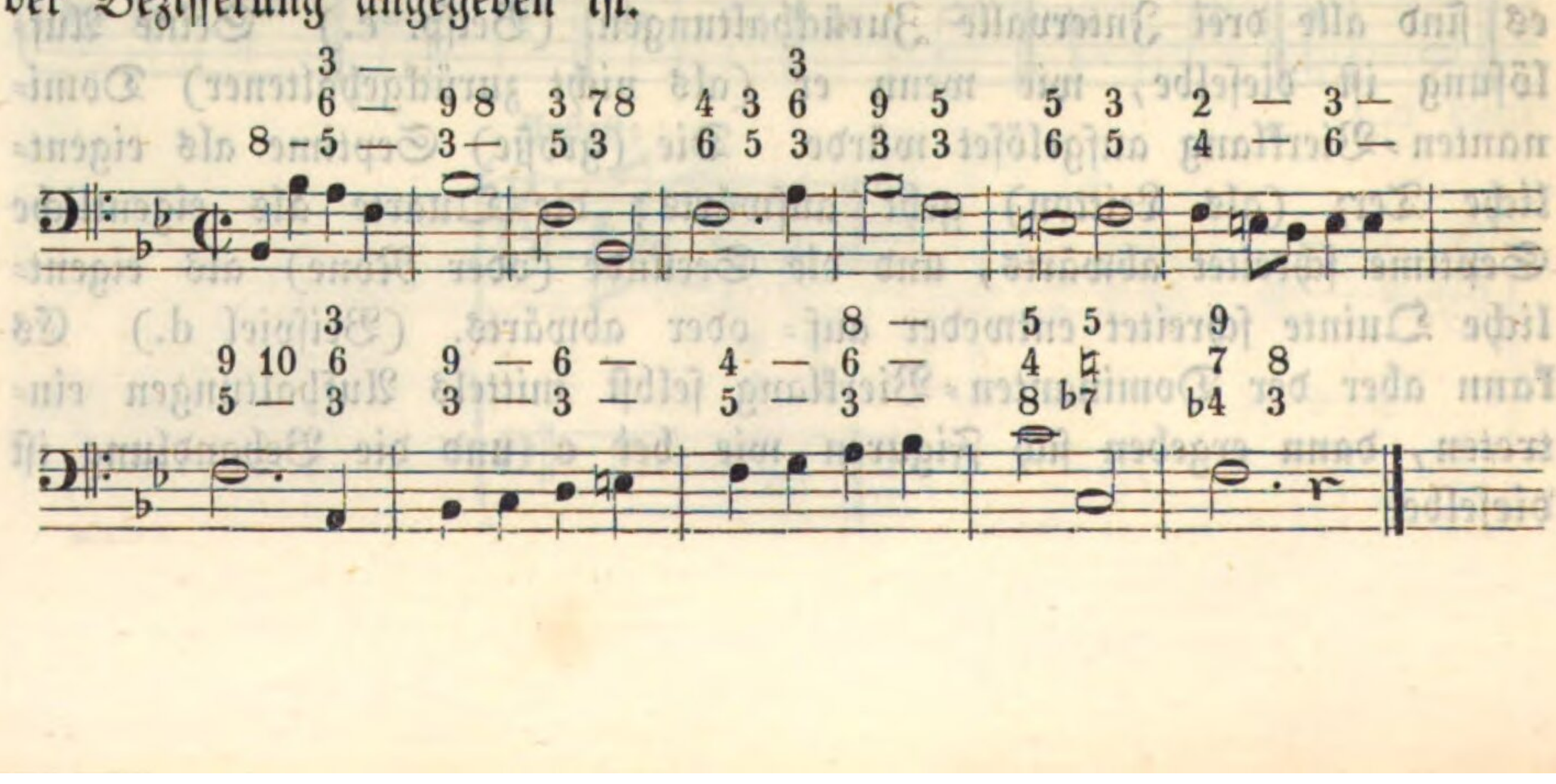
Außerdem kann der Dreiklang noch durch $\frac{2}{4}$ aufgehalten werden.

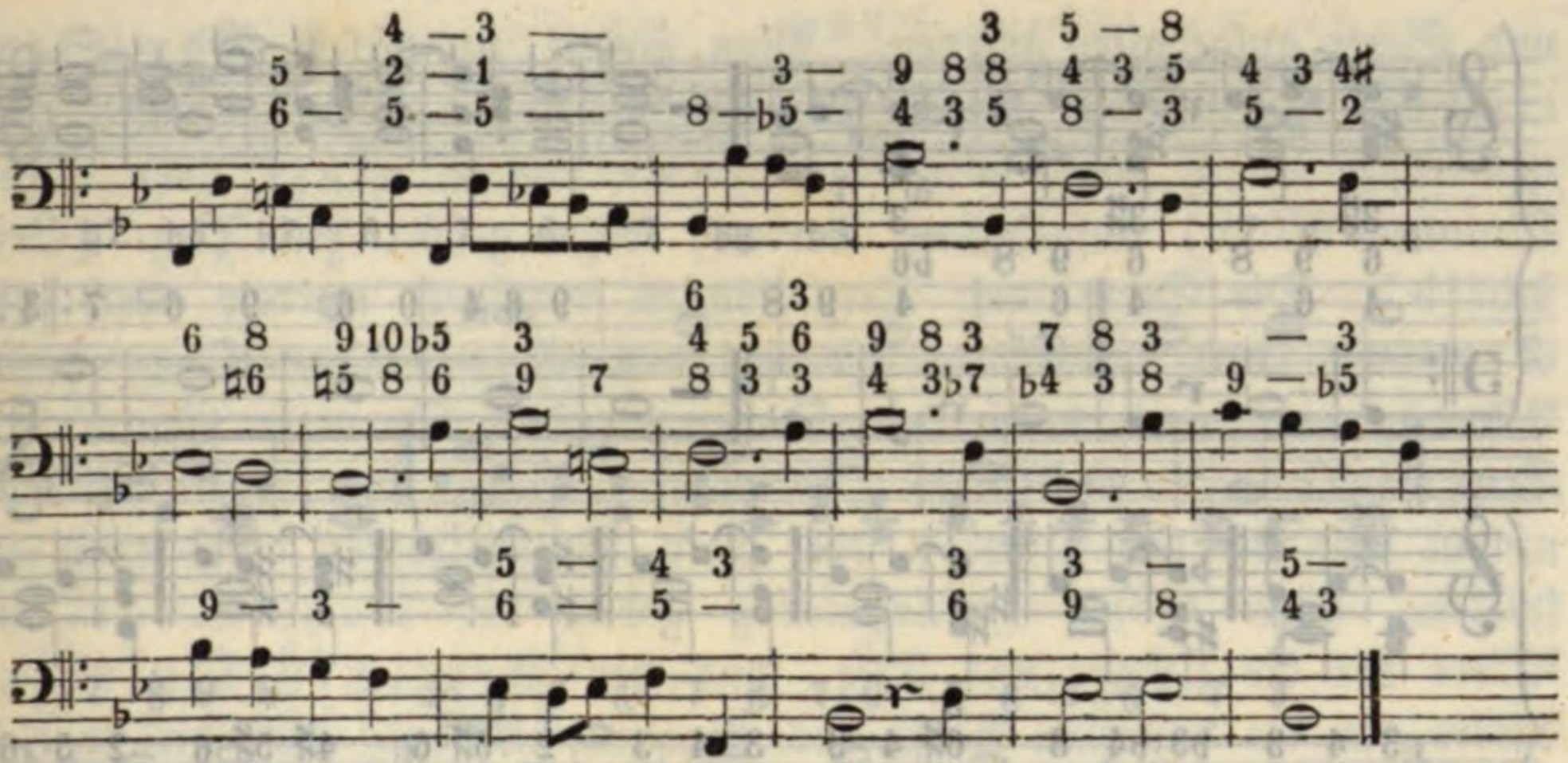
3. B.



Daß der Secund-Quart-Septimen-Akkord auch im Durchgange vorkommen, mithin unvorbereitet eintreten kann, ist oben gezeigt worden.

Zum Schlusse noch folgendes Beispiel, das der Schüler in Stimmen aussetzen und in verschiedenen Tonarten spielen kann. Er wird gut thun, wenn er sich dabei an die Lage hält, die und wie sie bei der Bezifferung angegeben ist.



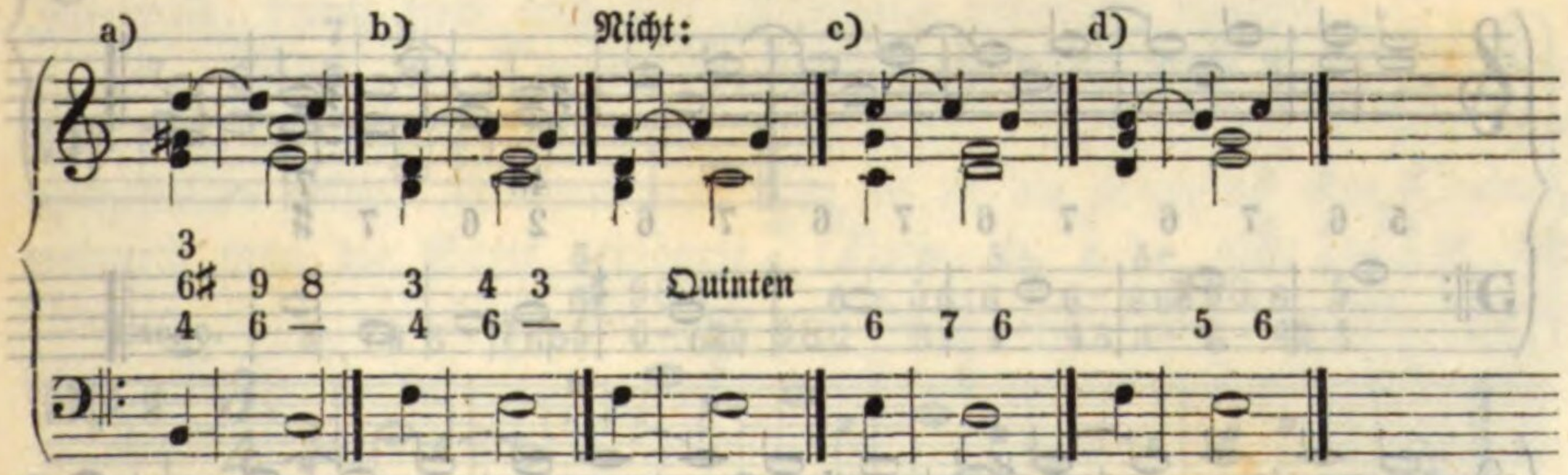


§. 54.

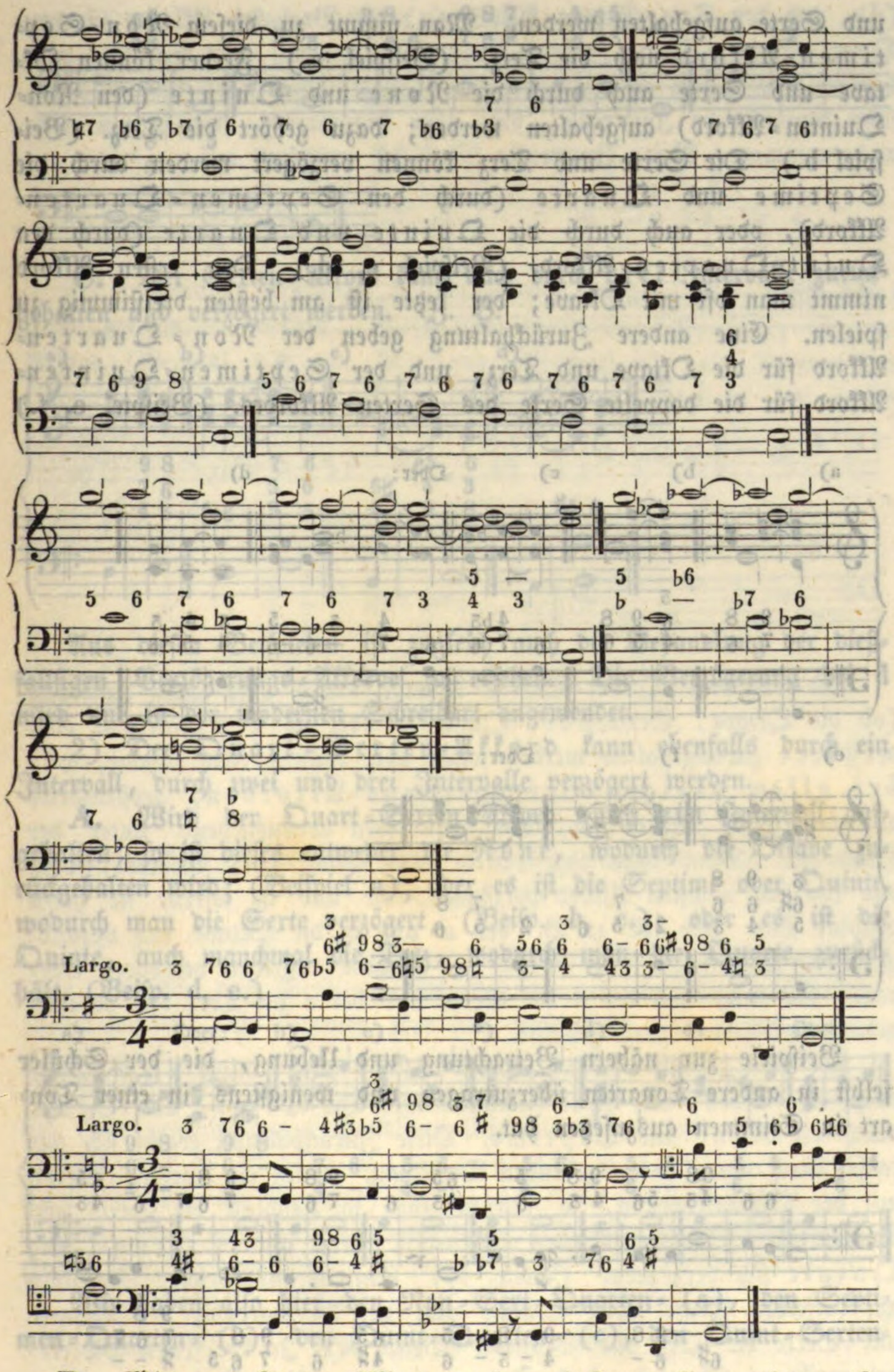
Von den Akkorden mit verzögerten Intervallen des Terz-Sexten- und Quart-Sexten-Akkordes.

1) Der Sexten-Akkord kann durch ein Intervall, auch durch zwei und drei Intervalle aufgehalten werden.

A. Wird derselbe durch ein Intervall aufgehalten, so kann dieses die None (Beispiel a), oder die Quarte (Beispiel b), oder die Septime (Beisp. c), oder die Quinte sein. (Beisp. d.)

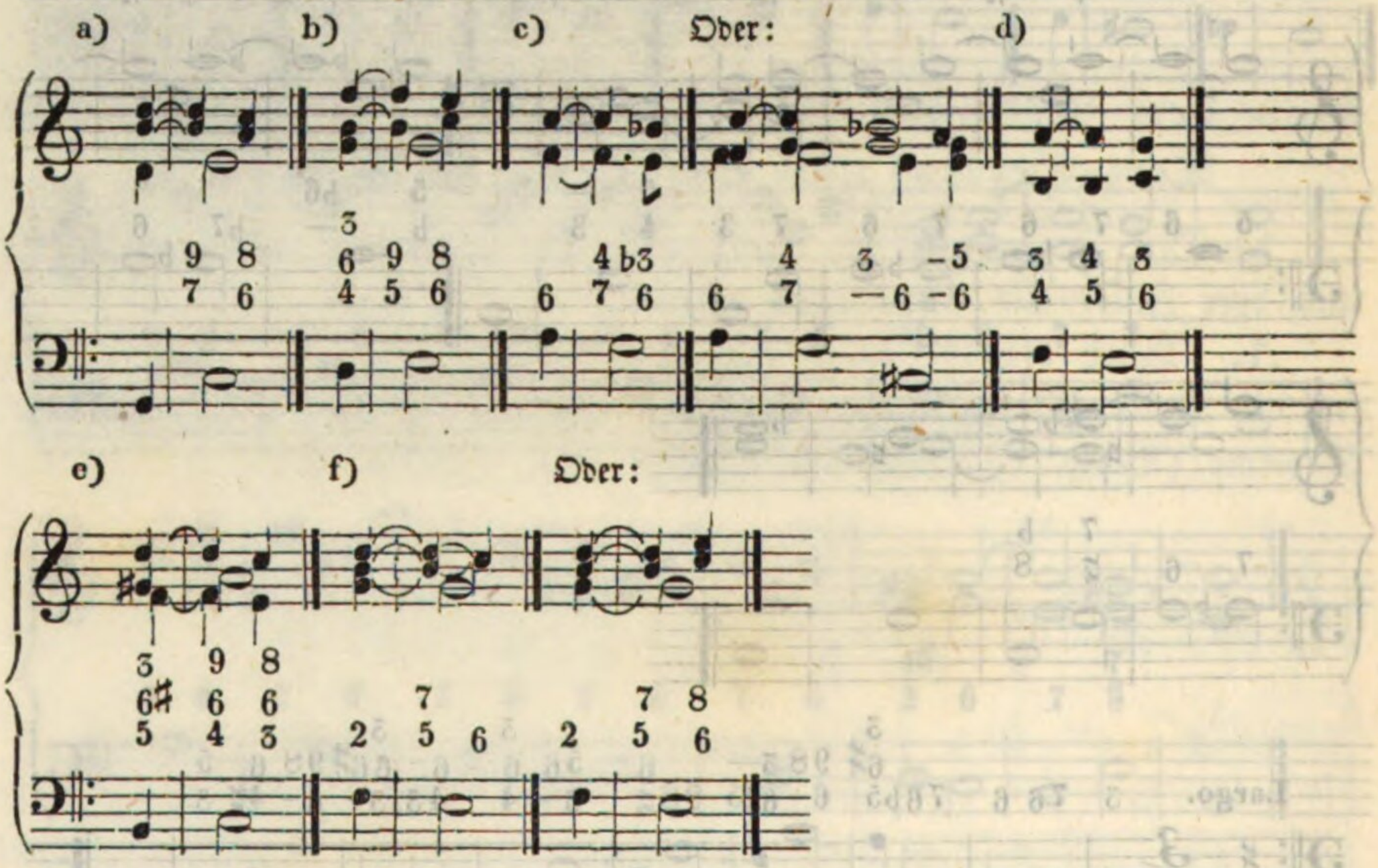


Durch die None bei a wird die Oktave, durch die Quarte bei b wird die Terz, durch die Septime und Quinte bei c und d wird die Sexte des Sexten-Akkordes zurückgehalten. Daraus entwickeln sich also der Non-Sexten-, der (dissonirende) Quart-Sexten-, der (dissonirende durchgehende) Septimen- und der Quinten-Akkord. Ihre Behandlung ist gleich aller übrigen zufälligen Intervalle. Selbst diejenigen ihrer Bestandtheile, die bei reelen Akkorden Konsonanzen, oder solche Dissonanzen sind, die unvorbereitet eintreten dürfen, müssen hier gehörig vorbereitet und aufgelöset werden. Die praktische Anwendung aller dieser Akkorde zeiget sich in folgenden Beispielen, aus welchen sich der Schüler die betreffenden Regeln abstrahiren kann.

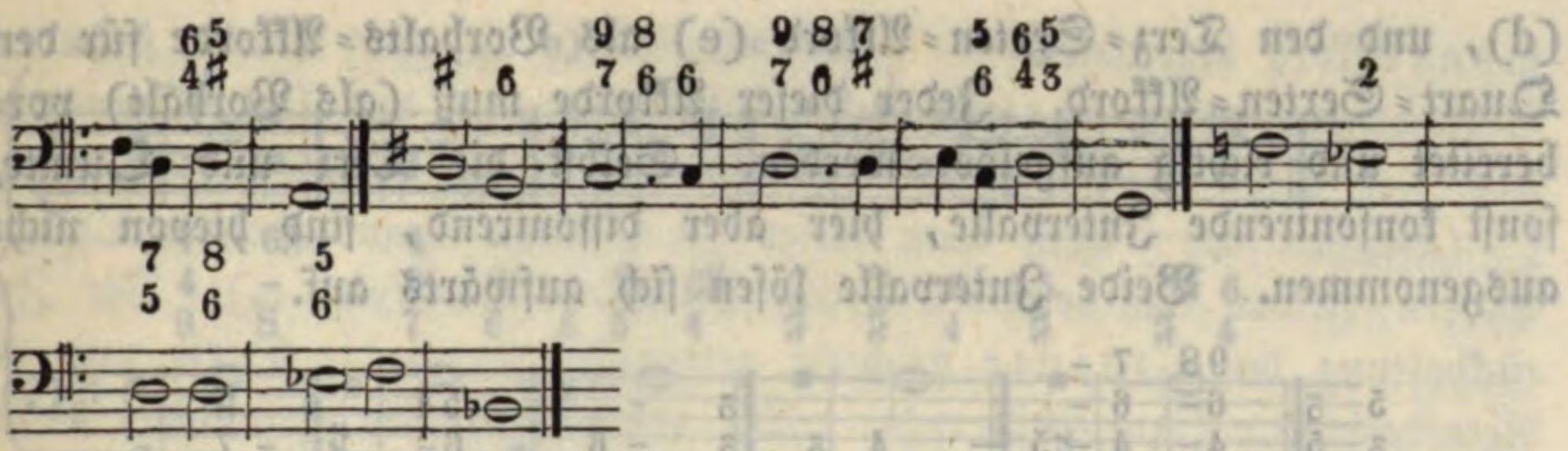


B. Wird der Sexten-Akkord durch zwei Intervalle verzögert, so sind es besonders die None und Septime, wodurch die Oktave

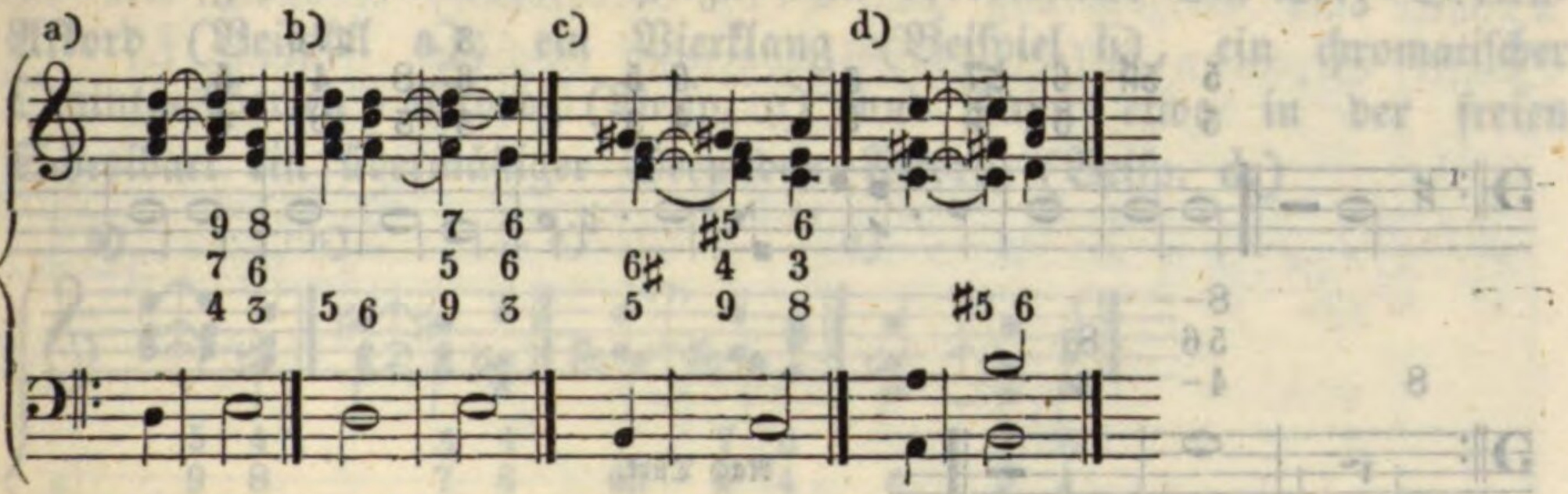
und Sexte aufgehalten werden. Man nimmt zu diesem Non-Septimen-Akkord noch die Terz. (Beispiel a.) Ferner können Oktave und Sexte auch durch die None und Quinte (den Non-Quinten-Akkord) aufgehalten werden; dazu gehört die Terz. (Beispiel b.) Die Sexte und Terz können verzögert werden durch die Septime und Quarte (durch den Septimen-Quarten-Akkord), oder auch durch die Quinte und Quarte (durch den Quint-Quarten-Akkord. (Beispiel c, d.) Den ersten Akkord nimmt man oft mit Oktave; der letzte ist am beßten dreistimmig zu spielen. Eine andere Zurückhaltung geben der Non-Quarten-Akkord für die Oktave und Terz, und der Septimen-Quinten-Akkord für die doppelte Sexte des Sexten-Akkordes. (Beispiel e, f.)



Beispiele zur nähern Betrachtung und Uebung, die der Schüler selbst in andere Tonarten überzutragen und wenigstens in einer Tonart in Stimmen auszusetzen hat.



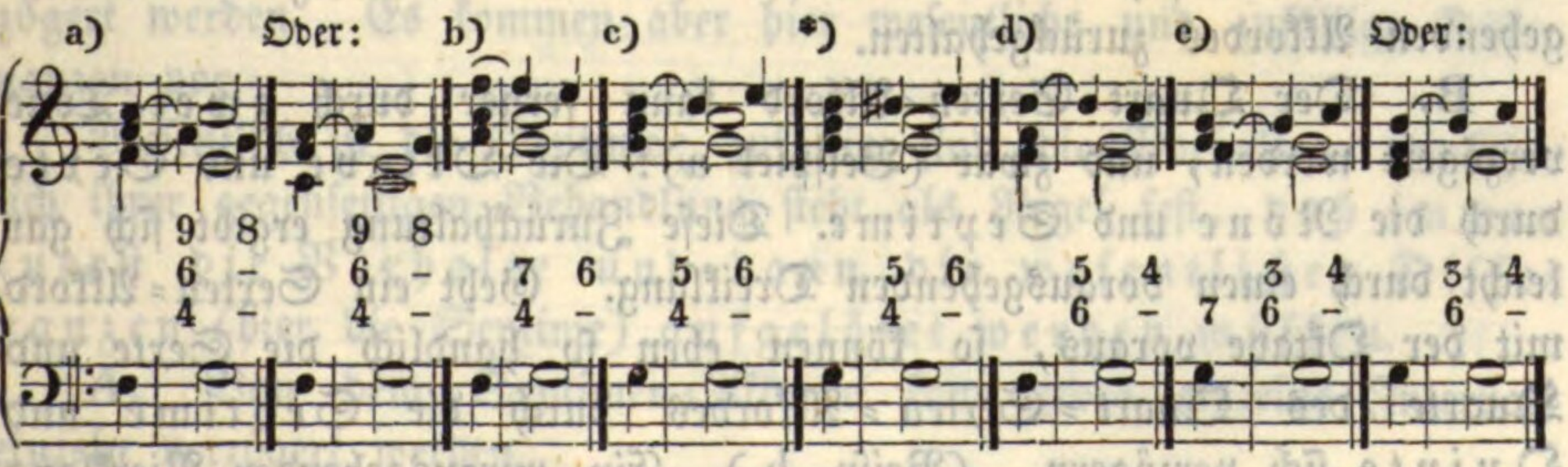
C. Der Sexten=Akkord kann auch durch drei Intervalle zurückgehalten und verzögert werden. Z. B.



Aus diesen Beispielen ist zugleich auch die Behandlung der dießfallsigen Verzögerungs=Akkorde zu ersehen. Die Verzögerung bei d wird nur in der modernen Schreibart angewendet.

2) Der Quart=Sexten=Akkord kann ebenfalls durch ein Intervall, durch zwei und drei Intervalle verzögert werden.

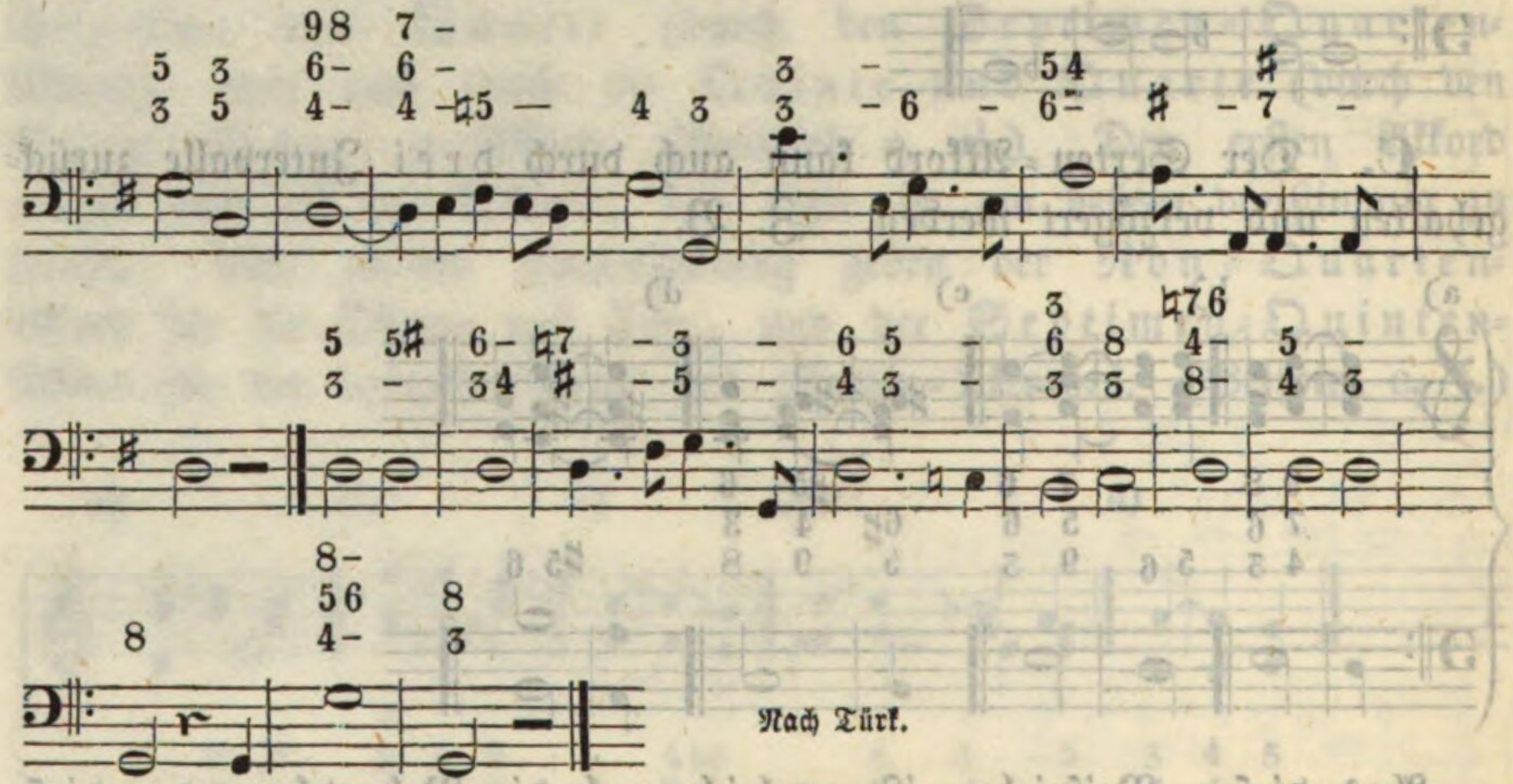
A. Wird der Quart=Sexten=Akkord durch ein Intervall aufgehalten, so ist dieses entweder die None, wodurch die Oktave zurückgehalten wird; (Beispiel a); oder es ist die Septime oder Quinte, wodurch man die Sexte verzögert, (Beisp. b, c.); oder es ist die Quinte, auch manchmal die Terz, wodurch man die Quarte zurückhält. (Beisp. d, e.)



Wir haben also hier den Non=Sext=Quarten= (a), den Septimen=Quarten= (b), den Quint=Quarten= (c), den Quint=Sexten=

*) In der modernen Schreibart.

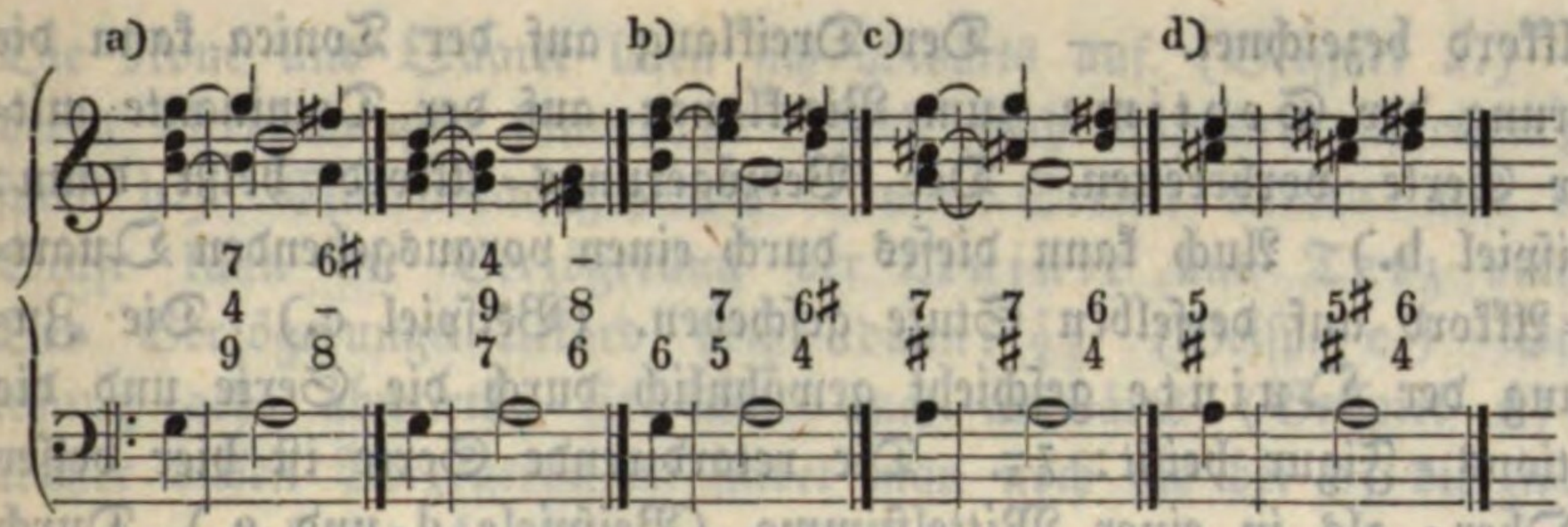
(d), und den Terz=Sexten=Akkord (e) als Vorhalts=Akkorde für den Quart=Sexten=Akkord. Jeder dieser Akkorde muß (als Vorhalt) vorbereitet und richtig aufgelöst werden. Selbst die Terz und Quinte, sonst konsonirende Intervalle, hier aber dissonirend, sind hievon nicht ausgenommen. Beide Intervalle lösen sich aufwärts auf.



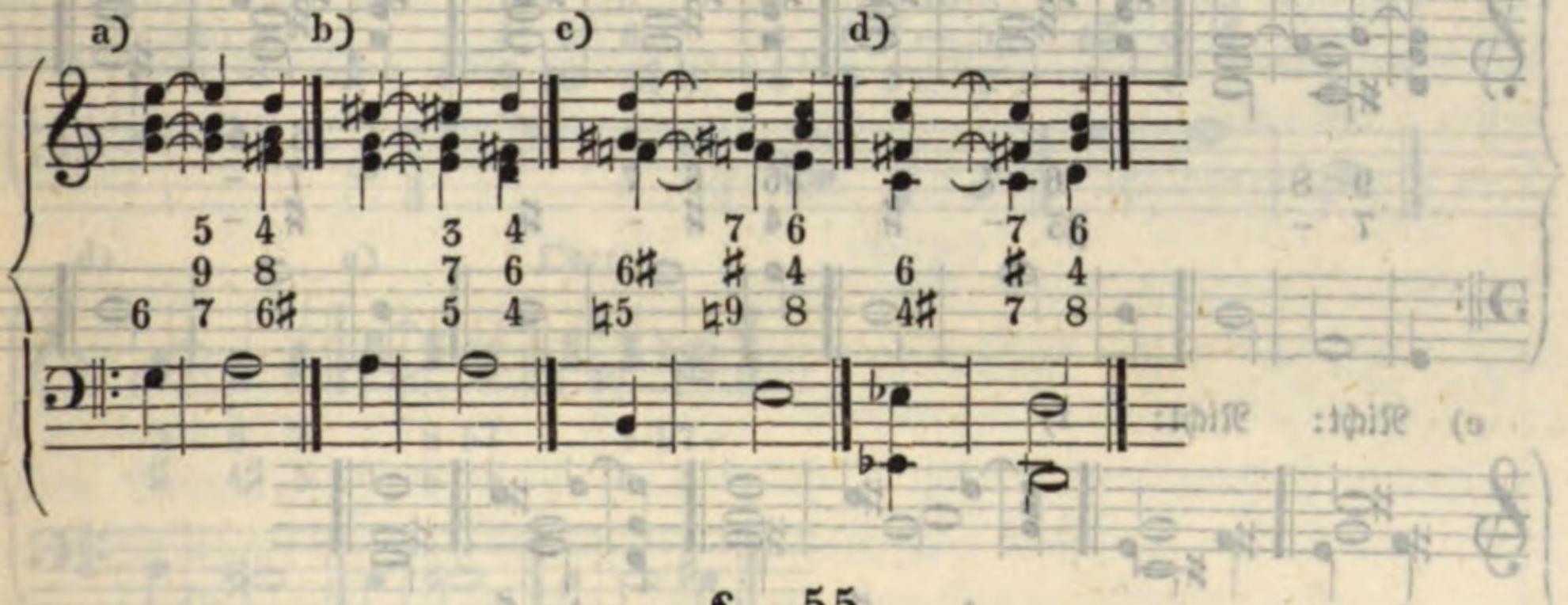
Nach Türk.

Ob bei dem Quart=Sexten=Akkorde dieses oder jenes Intervall (ob die Oktave, Sexte oder Quarte), oder ob ein Intervall oder mehrere zurückgehalten werden sollen oder können, das kommt, wie bei allen übrigen Verzögerungs=Akkorden, großentheils auf denjenigen Akkord an, den man eben vorausgehend unter der Hand hat. Man kann von diesem jeden Ton, oder mehrere, oder alle für den nächsten Akkord verzögern, die und in soferne sie hiezu geschickt sind. So ist z. B. bei a und b die Oktave des vorausgehenden Dreiklanges, bei c aber die Quinte desselben verzögert worden. So findet sich bei d die Sexte und bei c die Terz des vorausgehenden Akkordes zurückgehalten.

B. Der Quart=Sexten=Akkord kann ferner durch zwei Töne verzögert werden, und zwar (Beispiel a): Die Oktave und Sexte durch die None und Septime. Diese Zurückhaltung ergibt sich gar leicht durch einen vorausgehenden Dreiklang. Geht ein Sexten=Akkord mit der Oktave voraus, so können eben so handlich die Sexte und Quarte des Quart=Sexten=Akkordes durch die Septime und Quinte sich verzögern. (Beisp. b.) Ein vorausgehender Vierklang auf derselben Stufe ohne Quinte gibt zur Verzögerung der Quarte und Sexte die Terz und Septime. (Beisp. c.) In der freien Schreibart ergibt es sich auch, daß Terz und übermäßige Quinte zur Verzögerung der Sexte und Quarte dienen. (Beisp. d.)



C. Endlich kann der Quart=Sexten=Akkord auch durch drei Töne aufgehalten werden. Hiezu kann vorbereiten: Ein Terz=Sexten=Akkord (Beispiel a); ein Vierklang (Beispiel b), ein chromatischer Quint=Sexten=Akkord (Beisp. c) und dann etwa in der freien Schreibart ein übermäßiger Secunden=Akkord. (Beisp. d.)



§. 55.

Von den Akkorden mit Verzögerungen des Vierklanges. *)

1) Wie von dem Dreiklange und von seinen Versetzungen, so kann auch von dem Septimen=Akkorde jeder einzelne Bestandtheil verzögert werden. Es kommen aber hier wesentliche und zufällige Dissonanzen vor.

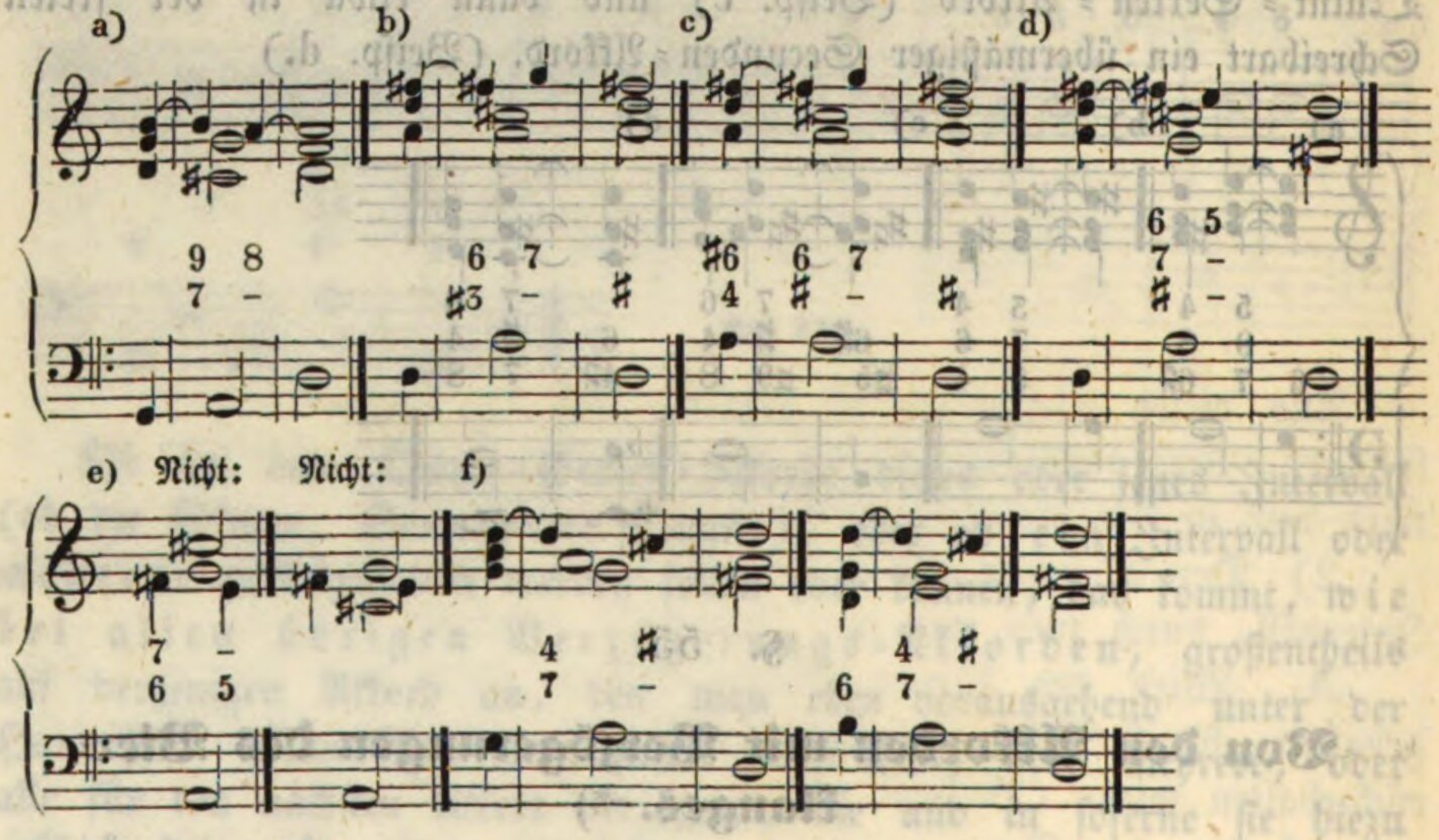
Wesentlich ist die Septime; zufällig sind die Vorhalte. Hinsichtlich ihrer gegenseitigen Behandlung steht als Regel fest, daß immer zuerst die Vorhalte und dann die wesentlichen Dissonanzen (hier die Septime) aufgelöset werden müssen.

A. Von dem Septimen=Akkorde kann jedes einzelne Intervall einzeln verzögert werden.

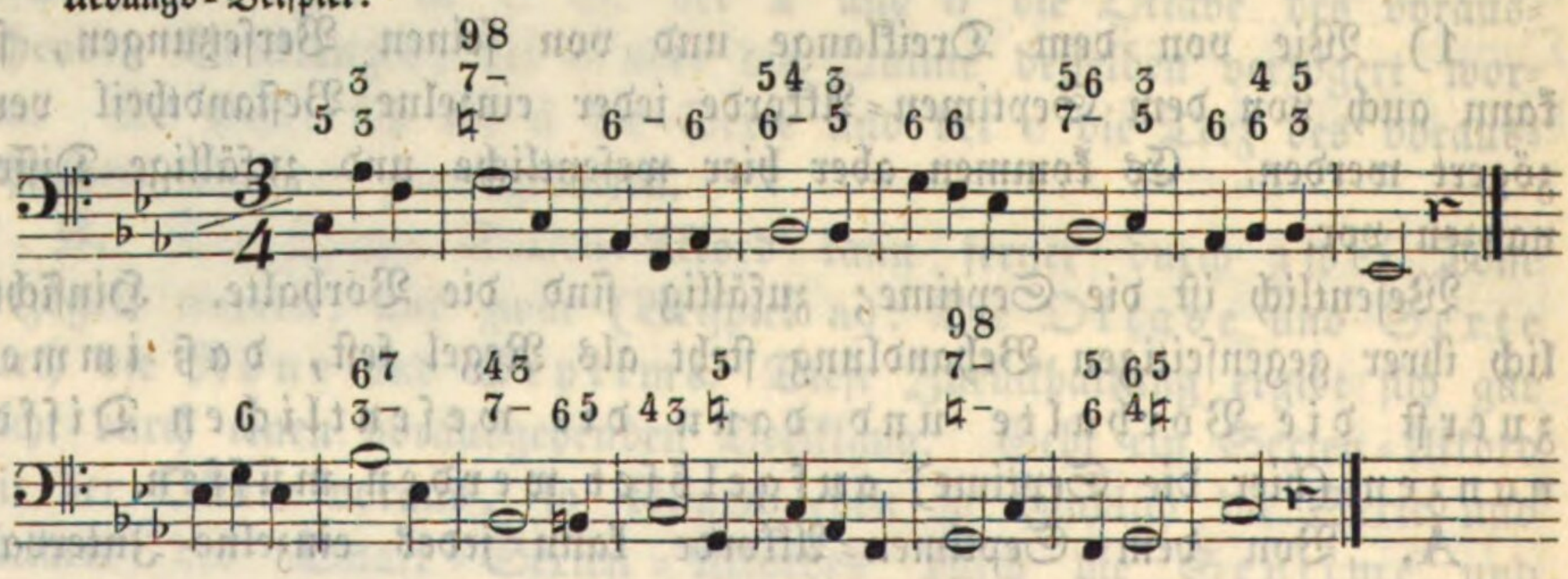
Im Beispiele a erscheint die Oktave verzögert; die Verzögerung wird durch einen Dreiklang vorbereitet und durch den Non=Septi=

*) Es ist hier nur von dem Dominanten=Vierklange und von den diatonischen Septimen=Akkorden die Rede.

men-Akkord bezeichnet. — Der Dreiklang auf der Tonica kann die Verzögerung der Septime zum Vierklange auf der Dominante mittels der Sexte vorbereiten. Der Verzögerungs-Akkord heißt dann: $\frac{6}{3}\frac{7}{-}$ (Beispiel b.) Auch kann dieses durch einen vorausgehenden Quart-Sexten-Akkord auf derselben Stufe geschehen. (Beispiel c.) Die Zurückhaltung der Quinte geschieht gewöhnlich durch die Sexte und die Retardations-Figur heißt: $\frac{7}{6}\frac{-}{5}$. Die retardirende Sexte ist hier besser in der Ober- als in einer Mittelstimme. (Beispiele d und e.) Durch einen vorausgehenden Dreiklang oder Sexten-Akkord läßt sich leicht die Quarte als Verzögerung der Terz vorbereiten, wodurch wir den Quart-Septimen-Akkord als Verzögerung erhalten. (Beisp. f.)

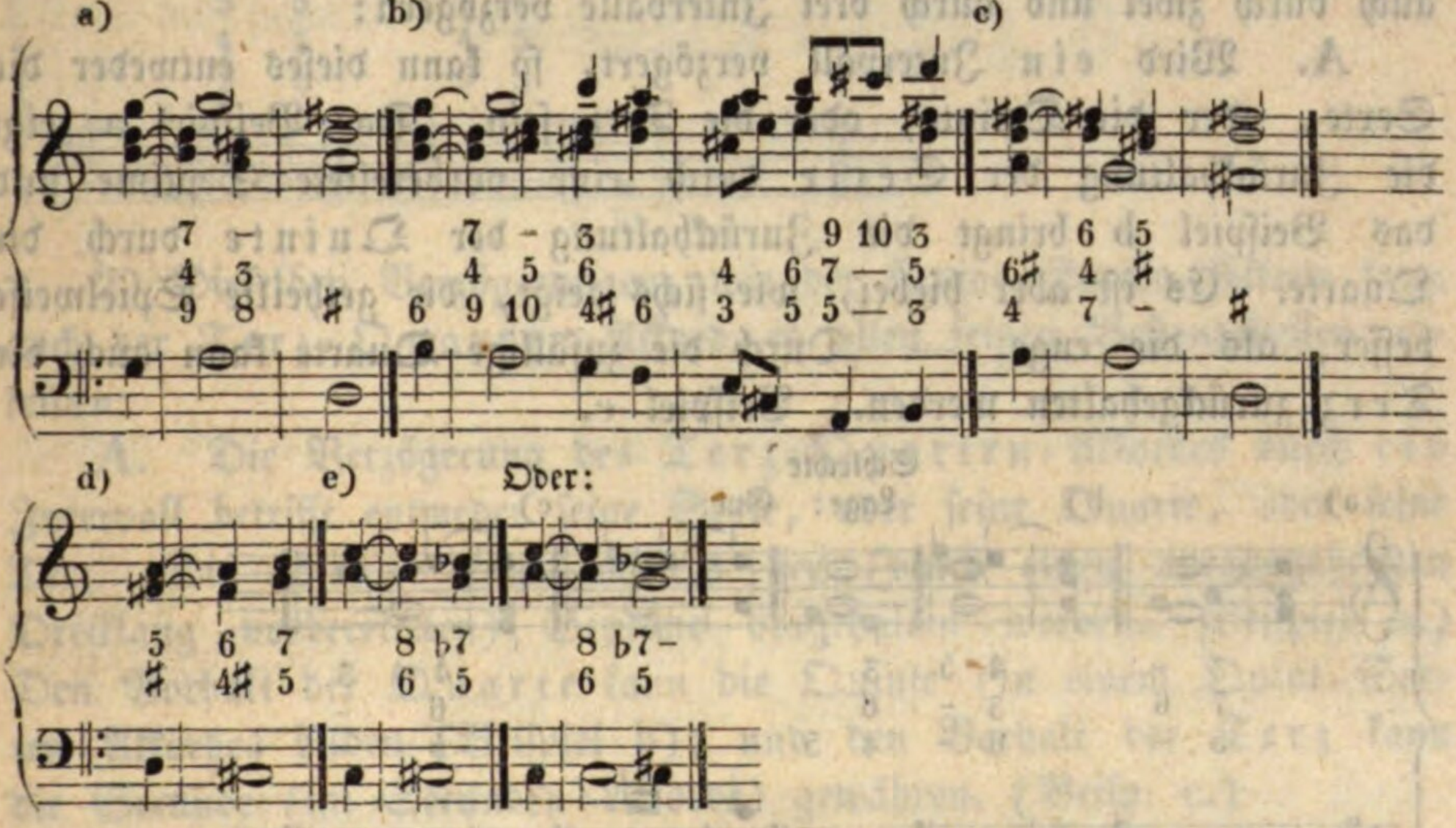


Uebungs-Beispiel:

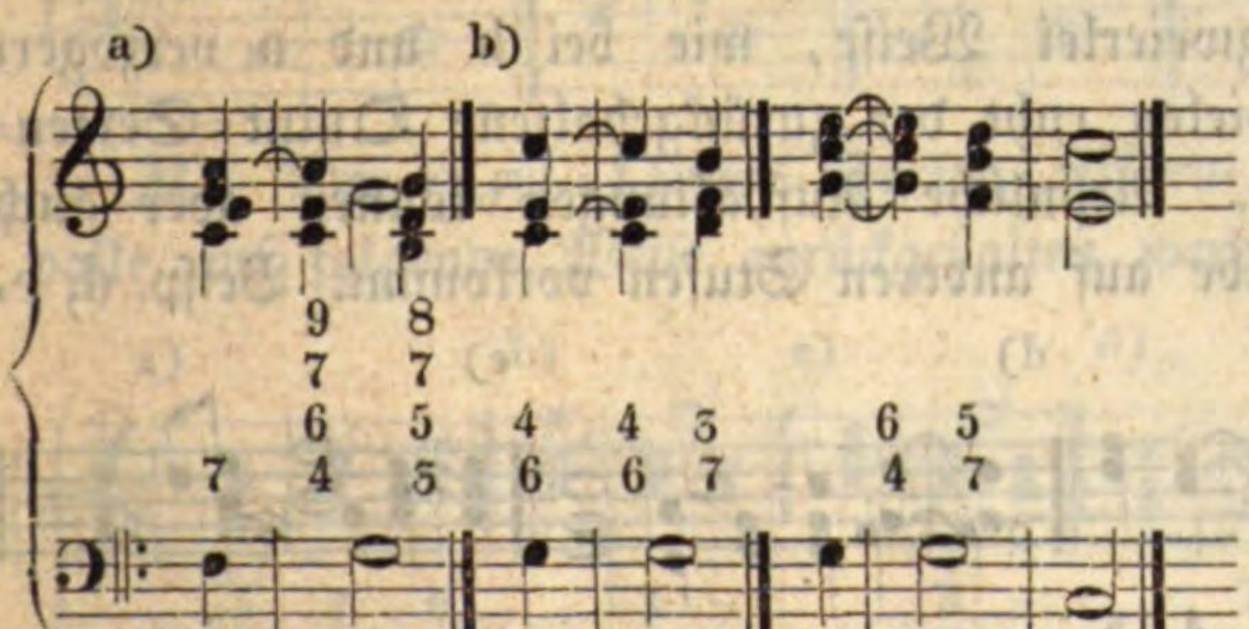


B. Der Septimen-Akkord kann ungefähr in folgenden Fällen durch zwei Intervalle aufgehalten werden: Es kann ein vorausgehender Dreiklang, um eine Stufe tiefer als der zurückgehaltene Septimen-Akkord stehend, die Zurückhaltung der Oktave und Terz vorbereiten. Der Verzögerungs-Akkord heißt in diesem Falle: $\frac{9}{7}\frac{8}{3}$.

Die None und Quarte lösen sich abwärts auf. (Beispiel a.) In anderen Verbindungen können sie jedoch auch aufwärts schreiten. (Beispiel b.) Ein vorausgehender Quart-Sexten-Akkord auf derselben Stufe kann die Verzögerung der Quinte und Terz veranlassen. Der Verzögerungs-Akkord heißt dann: $\frac{7}{6}\frac{-}{5}$. (Beisp. c.) Die Auflösung geht abwärts; sie kann auch aufwärts (Beispiel d) gehen. Außer diesen Verzögerungen findet man noch die bei e, die zwar ziemlich hart, aber doch nicht ungewöhnlich ist.



C. Die Aufhaltung des Septimen-Akkordes durch drei Intervalle pflegt in der unten bei a angezeigten Weise vorzukommen. Es klingt aber diese Verzögerung ziemlich hart und sie wird darum selten angewendet. Fließender ist die, wenn man einen vorausgehenden Quart-Sexten-Akkord als Vorhalt des Vierklanges ansehen will. (Beispiel b.)



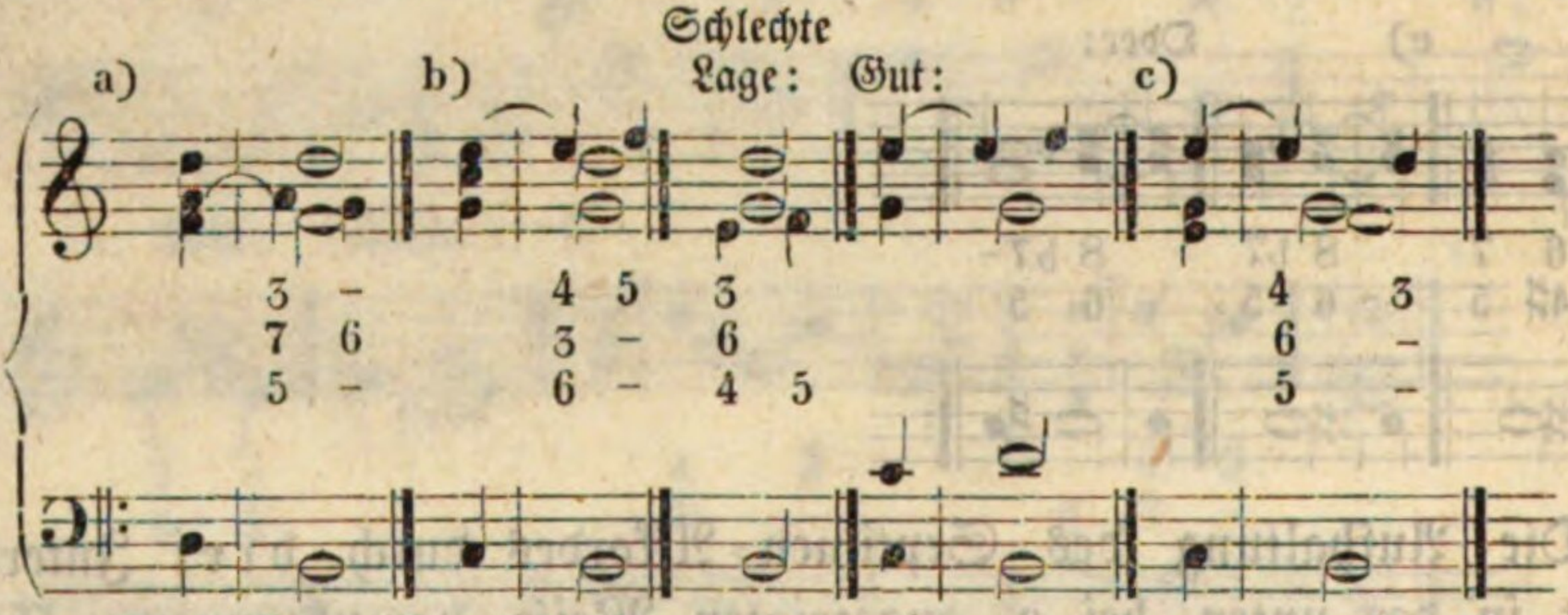
§. 56.

Von den Verzögerungen des Quint-Sexten-, Terz-Quarten- und Secund-Quarten-Akkordes.

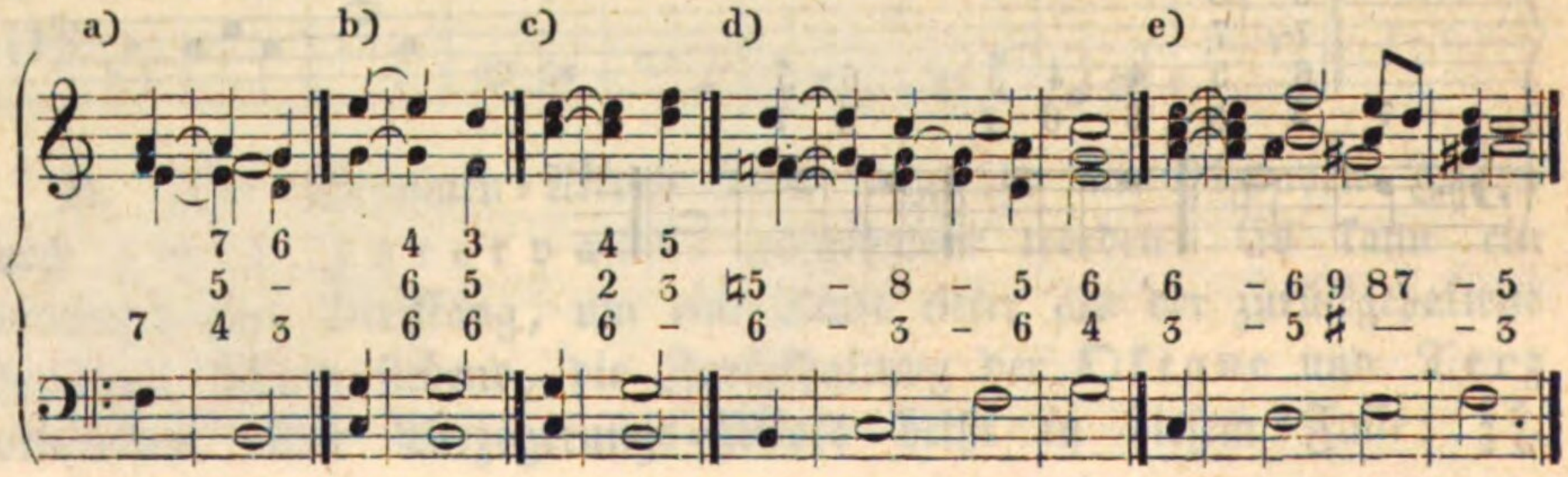
Die Versetzungen des Vierklanges können durch alle ihre Intervalle sowohl einzeln als auch mehrfach aufgehalten werden und die hiedurch entstehenden Vorhalte erhalten dieselbe Behandlung, wie alle übrigen zufälligen Akkorde.

1) Der Quint-Sexten-Akkord läßt sich durch ein Intervall, auch durch zwei und durch drei Intervalle verzögern:

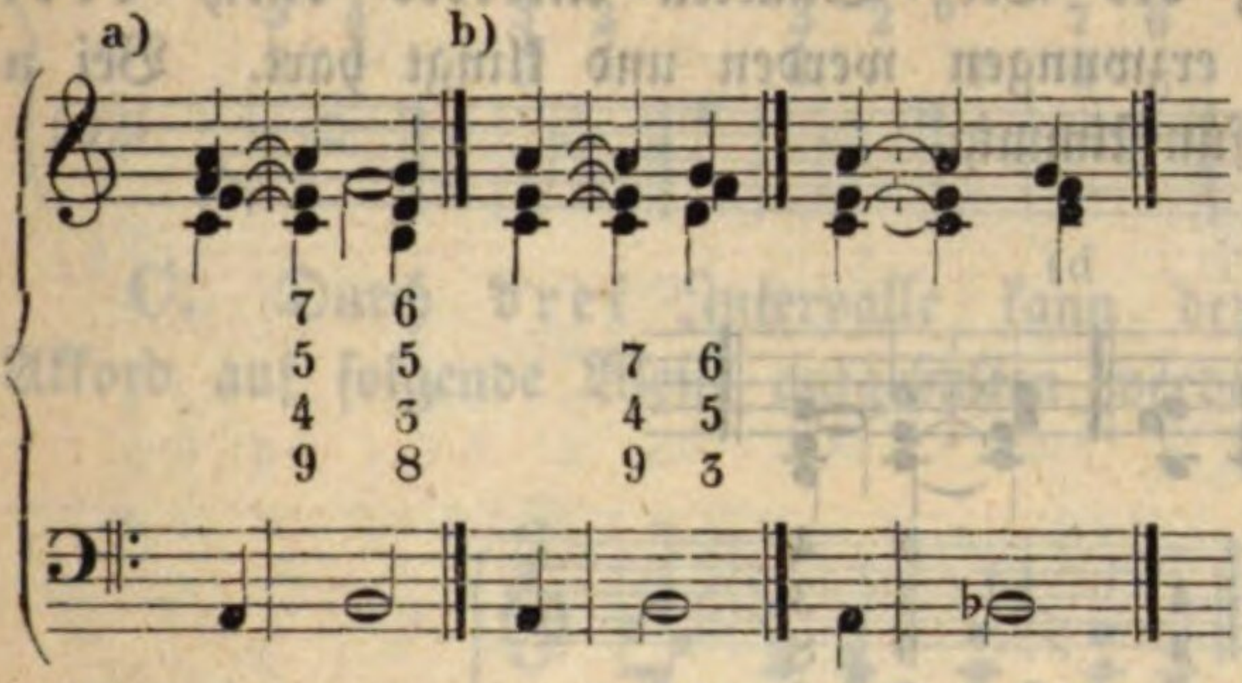
A. Wird ein Intervall verzögert, so kann dieses entweder die Sexte, oder die Quinte, oder die Terz sein. Das Beispiel a zeigt die Zurückhaltung der Sexte durch eine vorbereitete Septime und das Beispiel b bringt die Zurückhaltung der Quinte durch die Quarte. Es ist aber hiebei, wie sichs zeigt, die getheilte Spielweise besser, als die enge. — Durch die zufällige Quarte kann auch die Terz zurückgehalten werden. Beispiel c.



B. Die Zurückhaltung des Quint-Sexten-Akkordes durch zwei Intervalle kann entweder an der Sexte und Terz, oder an der Quinte und Terz geschehen. Werden die Sexte und Terz zurückgehalten, so kann dieses nur in einer Sequenz und ohne Quintenfehler nur in der bei a beobachteten Lage geschehen. Die Quinte und Terz können auf zweierlei Weise, wie bei b und c verzögert werden. In diesen Beispielen ruht der zurückgehaltene Quint-Sexten-Akkord auf dem Leittone. Aehnliche Aufhaltungen können aber auch Statt finden, wenn derselbe auf anderen Stufen vorkommt. Beisp. d, e.

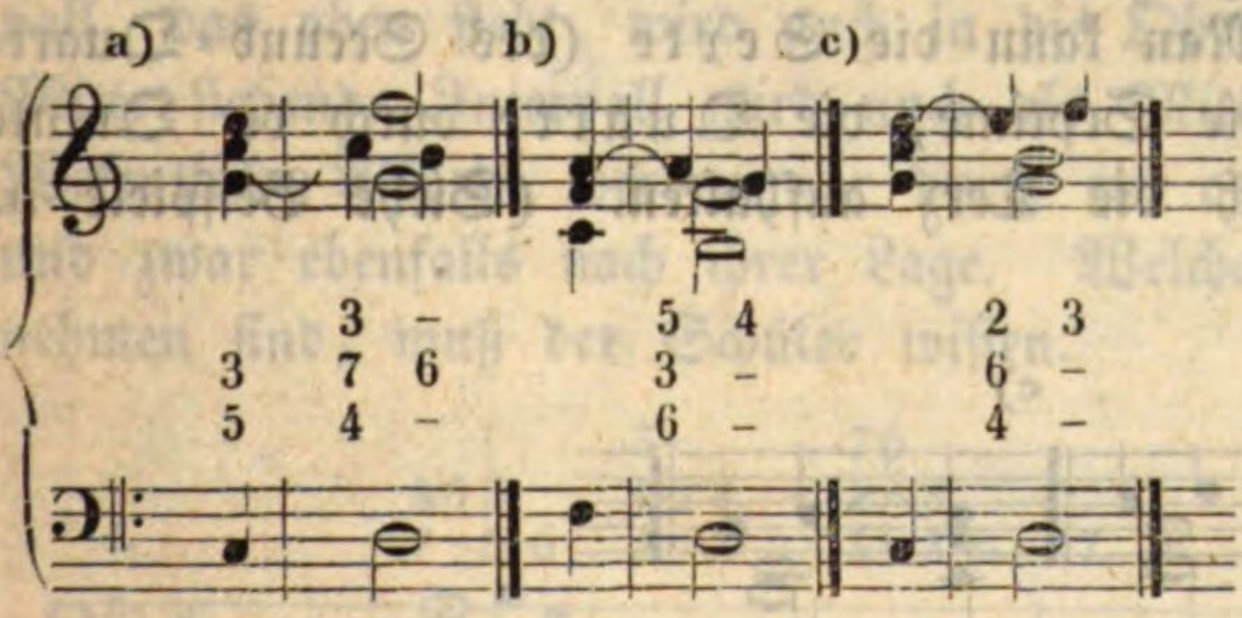


C. Der Quint=Sexten=Akkord läßt sich durch alle drei Intervalle verzögern, füglich aber nur im fünfstimmigen Satze. (Beisp. a.) Bei vier Stimmen macht sich eine zurückgehaltene Quinte bemerkbar. (Beispiel b.)

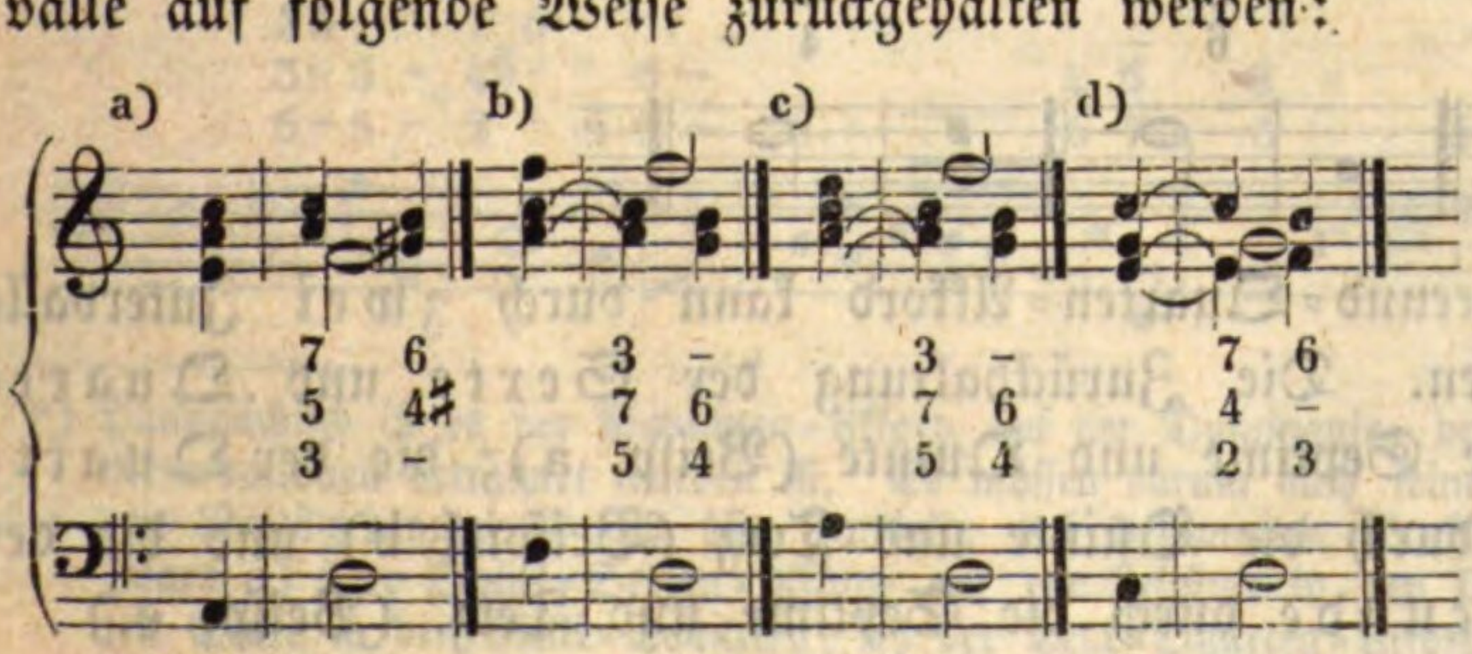


2) Dieselben Verzögerungen, wie der Quint=Sexten=Akkord kann auch der Terz=Quarten=Akkord in allen seinen Bestandtheilen erleiden:

A. Die Verzögerung des Terz=Quarten=Akkordes durch ein Intervall betrifft entweder seine Sexte, oder seine Quarte, oder seine Terz. Die Sexte kann mittels der (durch einen vorausgehenden Dreiklang vorbereiteten) Septime vorgehalten werden. Beispiel a.) Den Vorhalt der Quarte kann die Quinte (in einem Quint=Sexten=Akkorde) bilden (Beispiel b); und den Vorhalt der Terz kann die Secunde (im Secunden=Akkorde) gewähren. (Beisp. c.)

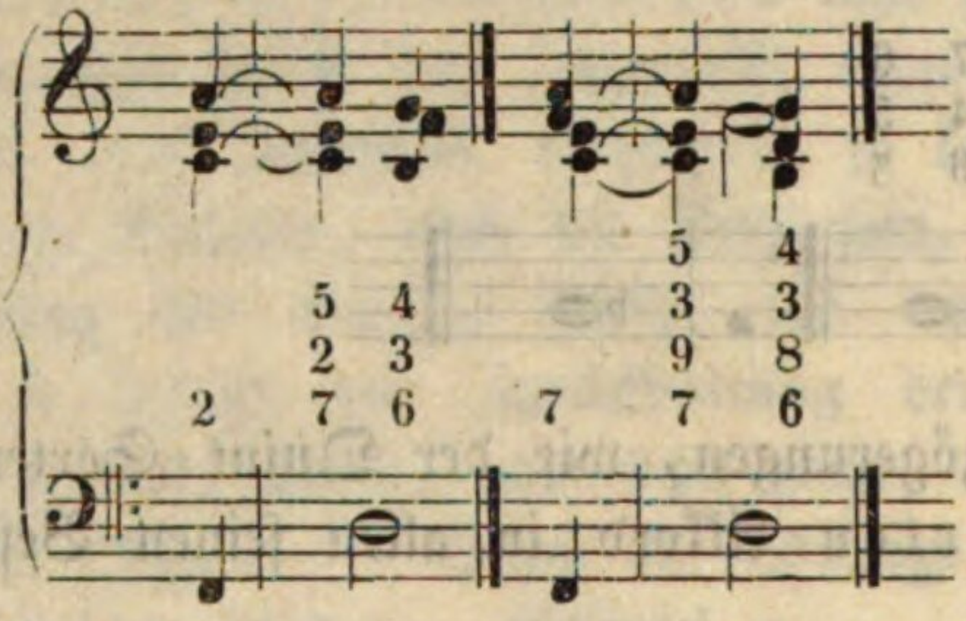


B. Der Terz=Quart=Sexten=Akkord kann durch zwei Intervalle auf folgende Weise zurückgehalten werden:



Bei a, b und c sind die Sexte und Quarte mittels eines Septimen-Akkordes und bei d sind die Sexte und Terz mittels eines Septimen-Quart-Secunden-Akkordes zurückgehalten.

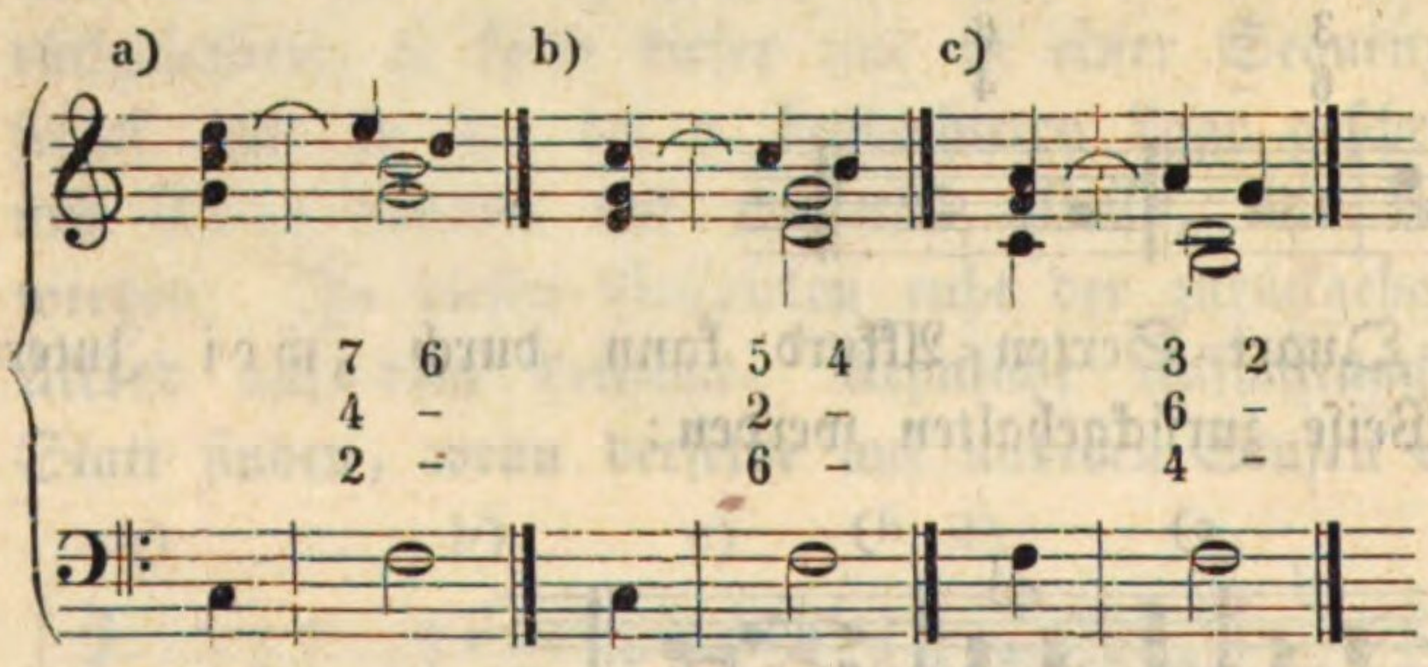
C. Die Verzögerung des Terz-Quarten-Akkordes durch drei Intervalle muß gleichsam erzwungen werden und klingt hart. Bei a ist sie vierstimmig, bei b fünfstimmig.



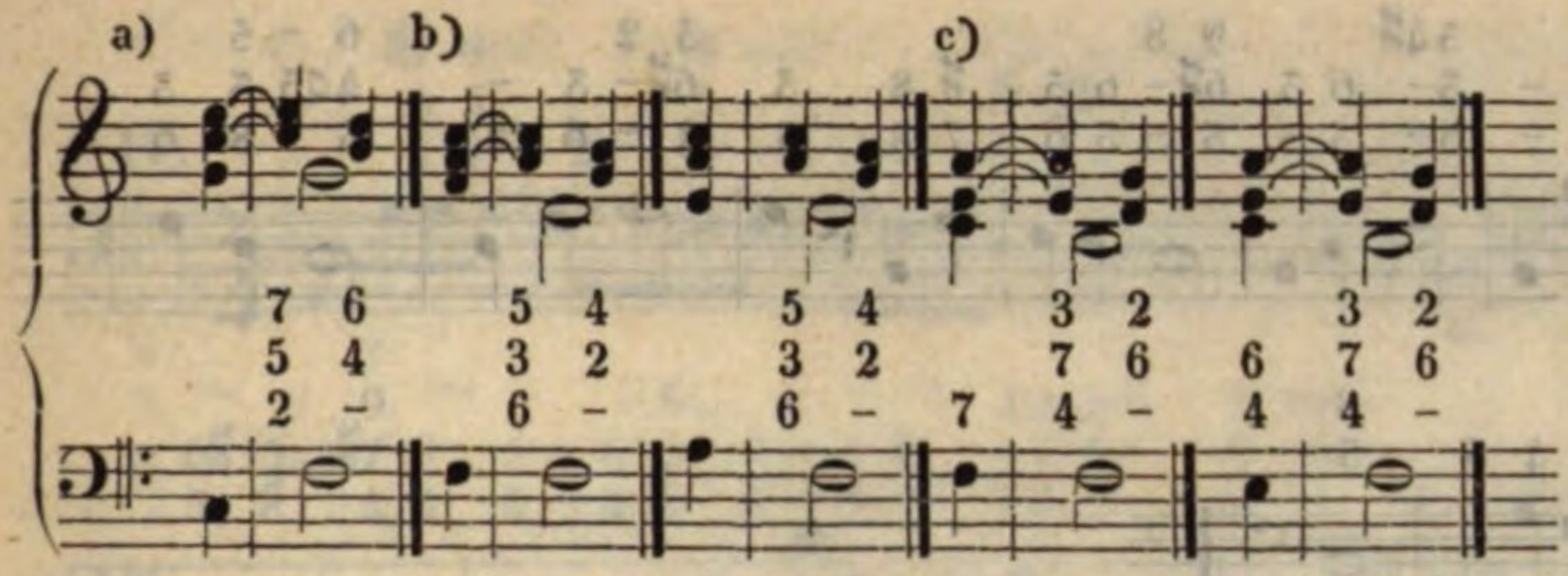
Man sieht, daß diese Figuren füglich nur in Sequenzen vorkommen können.

3) Eine ähnliche Behandlung kann auch der Secund-Quart-Sexten-Akkord erhalten. Es können aber alle seine Bestandtheile sowohl einzeln, als auch mehrfach retardirt werden.

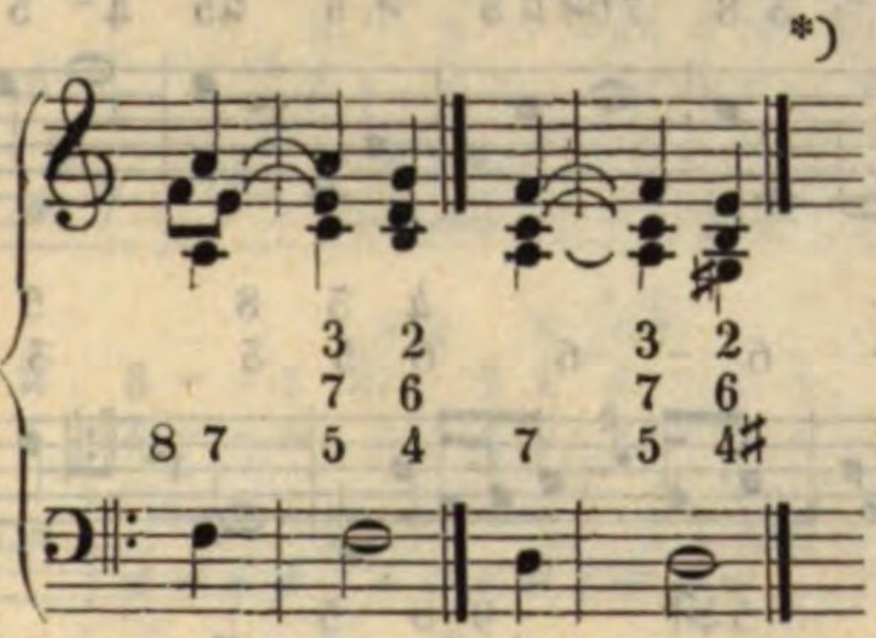
A. Die Verzögerung durch einzelne Intervalle kann auf folgende Weise geschehen. Man kann die Sexte (des Secund-Quart-Sexten-Akkordes) durch die Septime, die Quarte durch die Quinte und die Secunde durch die Terz aufhalten. (Siehe Beispiele a, b, c.)



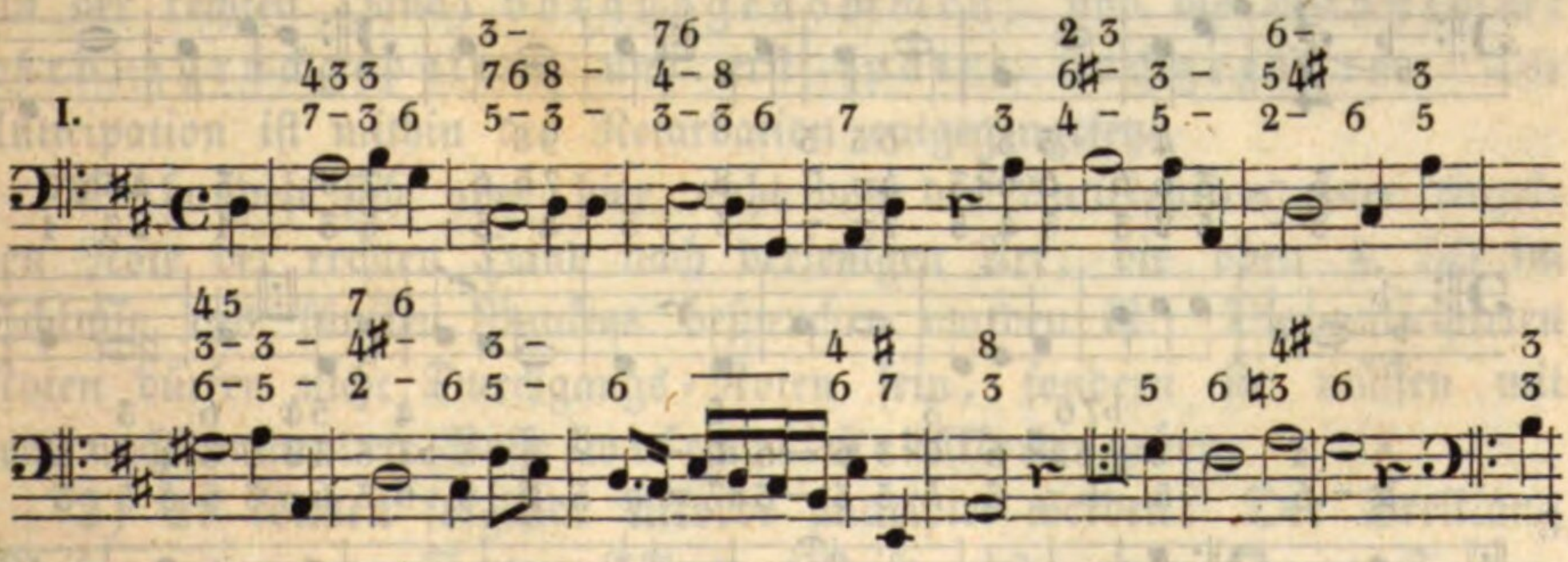
B. Der Secund-Quarten-Akkord kann durch zwei Intervalle aufgehalten werden. Die Zurückhaltung der Sexte und Quarte geschieht durch die Septime und Quinte (Beisp. a); die der Quarte und Secunde durch die Quinte und Terz (Beispiel b) und die der Sexte und Secunde durch die Septime und Terz. (Beisp. c.)



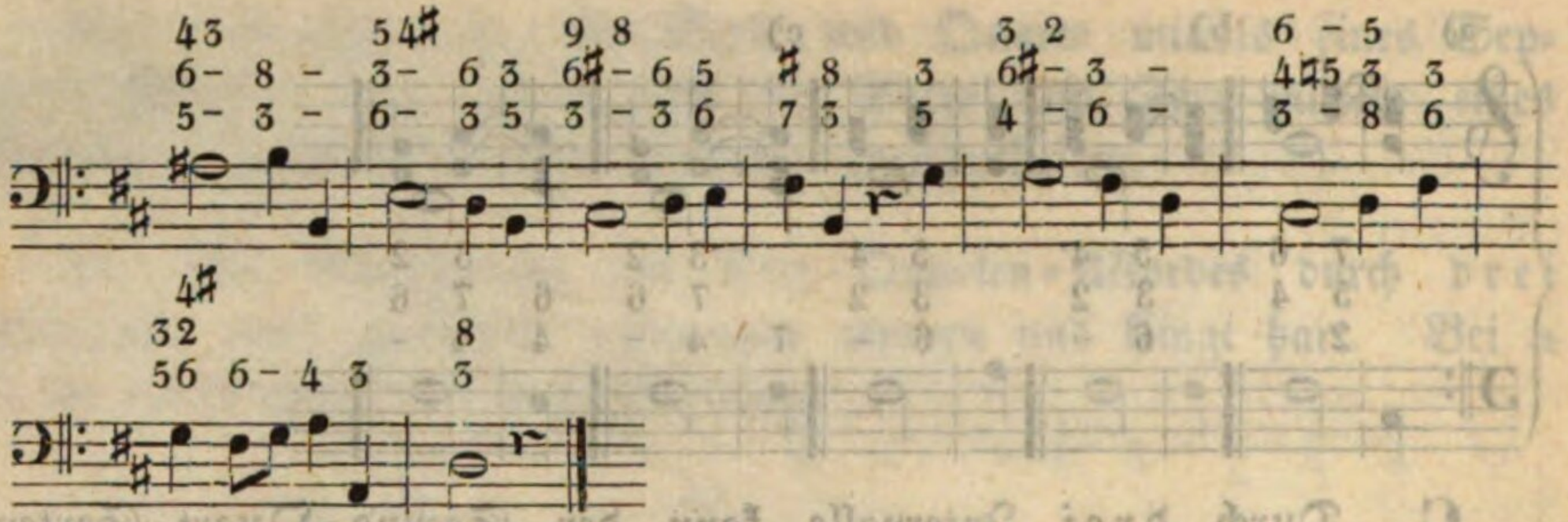
C. Durch drei Intervalle kann der Secund=Quart=Sexten=Akkord auf folgende Weise aufgehalten werden:



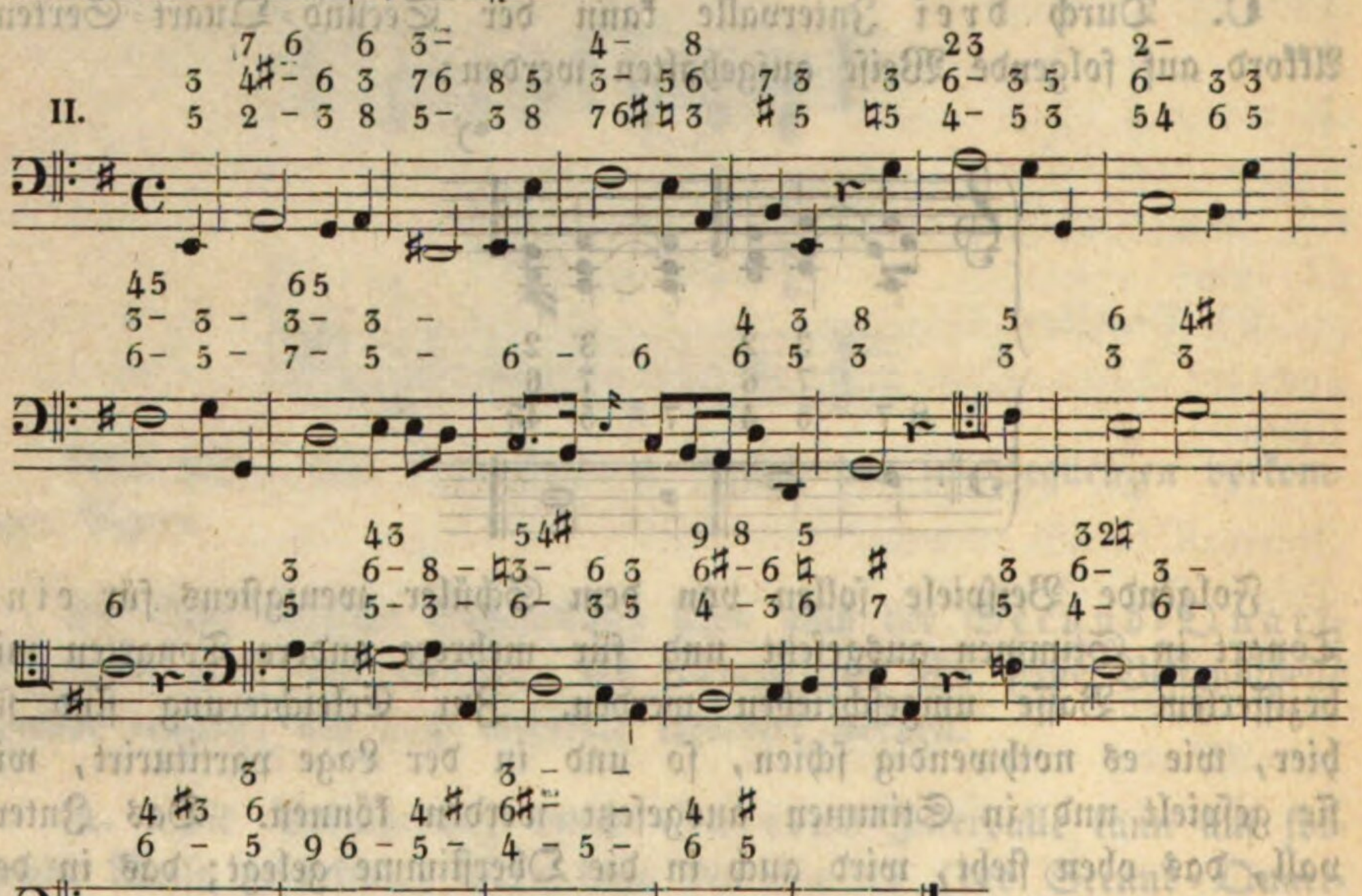
Folgende Beispiele sollen von dem Schüler wenigstens für eine Tonart in Stimmen ausgesetzt und für mehrere andere Tonarten mit beziffertem Basse umgeschrieben werden. Zur Erleichterung sind sie hier, wie es nothwendig schien, so und in der Lage partiturirt, wie sie gespielt und in Stimmen ausgesetzt werden können. Das Intervall, das oben steht, wird auch in die Oberstimme gelegt; das in der Mitte stehende Intervall wird auch als Mittelstimme gegriffen u. s. w. Wesentliche Akkorde werden nur durch ein oder zwei Ziffern bezeichnet und zwar ebenfalls nach ihrer Lage. Welche Intervalle dazu noch zu nehmen sind, muß der Schüler wissen.



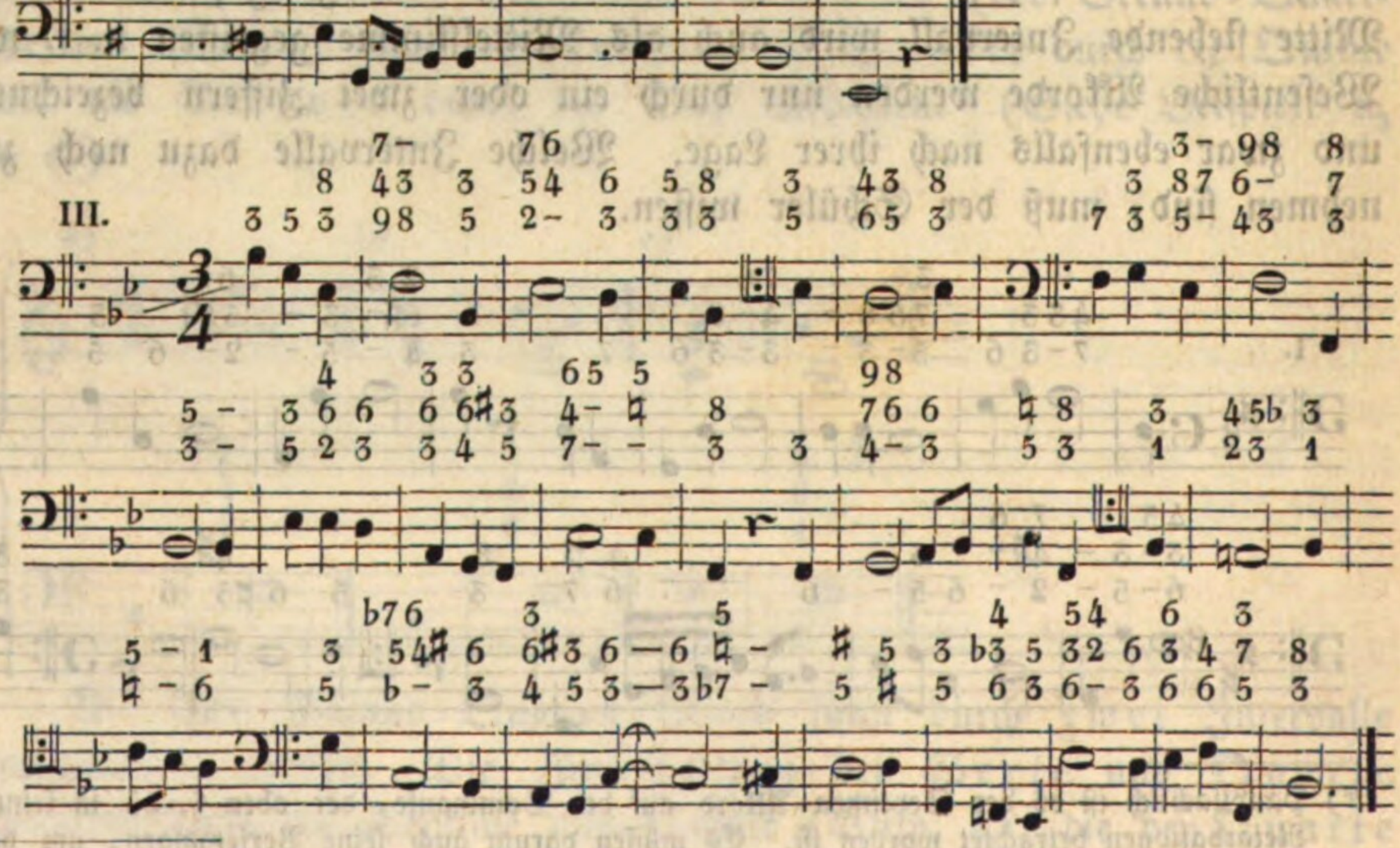
*) Hauptsächlich ist es der Septimen=Akkord auf der Dominante, der oben §. 55 in seinen Retardationen betrachtet worden ist. Es müssen darum auch seine Versetzungen, um deren Verzögerungen es sich hier handelt, auf bestimmten Stufen gedacht werden, und zwar: a) Der Quint=Sexten=Akkord auf der Leitstufe in den Dur= und auf der zweiten Stufe in den Moll=Tonarten; b) der Terz=Quarten=Akkord auf der zweiten Stufe



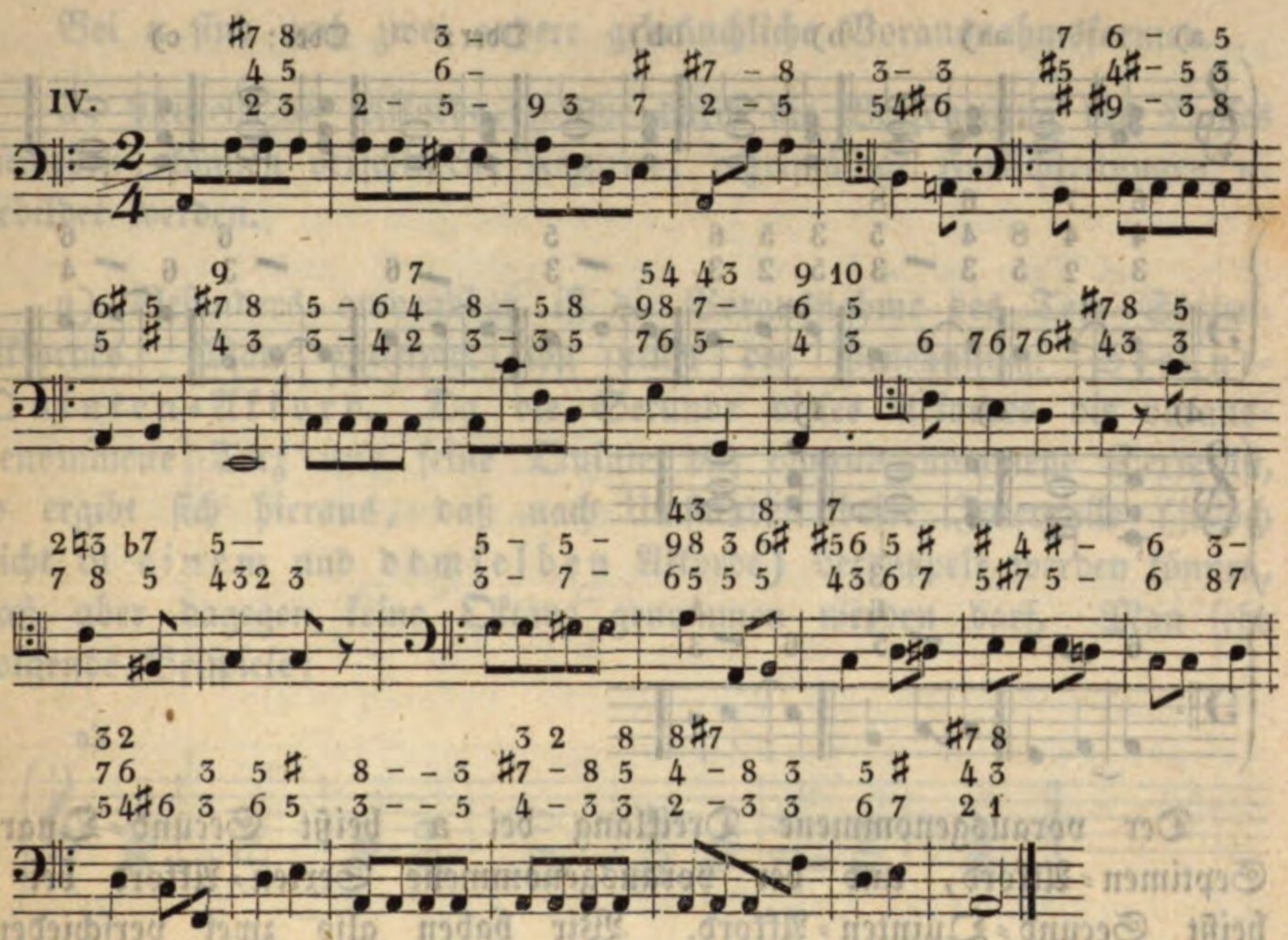
II.



III.



in den Dur- und auf der vierten Stufe in den Moll-Tonarten und der Secund-Quart-Sexten-Akkord auf der vierten Stufe in den Dur- und auf der sechsten Stufe in den Moll-Tonarten.



§. 57.

Von den Akkorden, welche durch die Verzögerung des Basses entstehen.

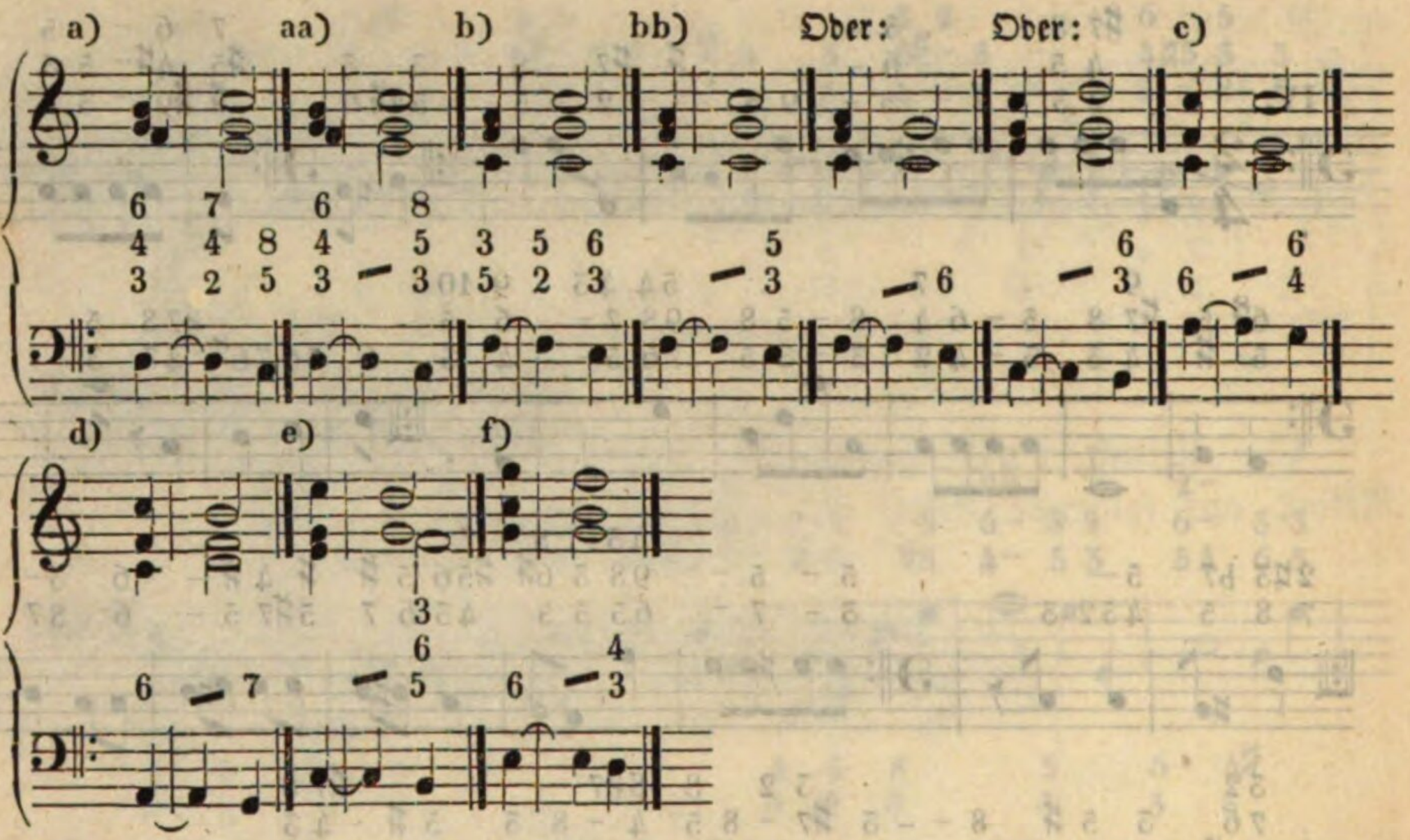
1) Oben §. 50, Nro. 4 und 5 ist gesagt worden, daß auch der Baß, die tiefste Stimme verzögert werden könne. Wie sich's dort und in den §§. 52—56 zeigte, sind die durch Retardationen entstehenden zufälligen Akkorde großentheils *) wesentliche Akkorde, von welchen der Baß früher weggenommen wird, als die Intervalle sich auflösen. Hier tritt der umgekehrte Fall ein: Es wird der Akkord (in der rechten Hand) vorausgenommen, und die Baßstimme wird zurückgehalten und erst später nachgezogen. Die Anticipation ist mithin der Retardation entgegengesetzt.

Es handelt sich aber hier nicht von der Anticipation einer einzelnen Note der rechten Hand nach derjenigen Art, die oben §. 50 im Schlusse des fünften Punktes besprochen worden ist. Die anticipirten Noten dürfen nicht Durchgangs-Noten sein, sondern sie müssen mit dem nachkommenden Basse wesentliche Akkorde geben.

2) Es können folgende Akkorde anticipirt werden: Der Dreiklang (Beisp. a), der Sexten-Akkord (Beisp. b), der Quart-Sexten-Akkord (Beisp. c), der Vierklang (Beisp. d), der Quint-Sexten-Akkord (Beisp. e) und der Terz-Quarten-Akkord. (Beisp. f.)

---

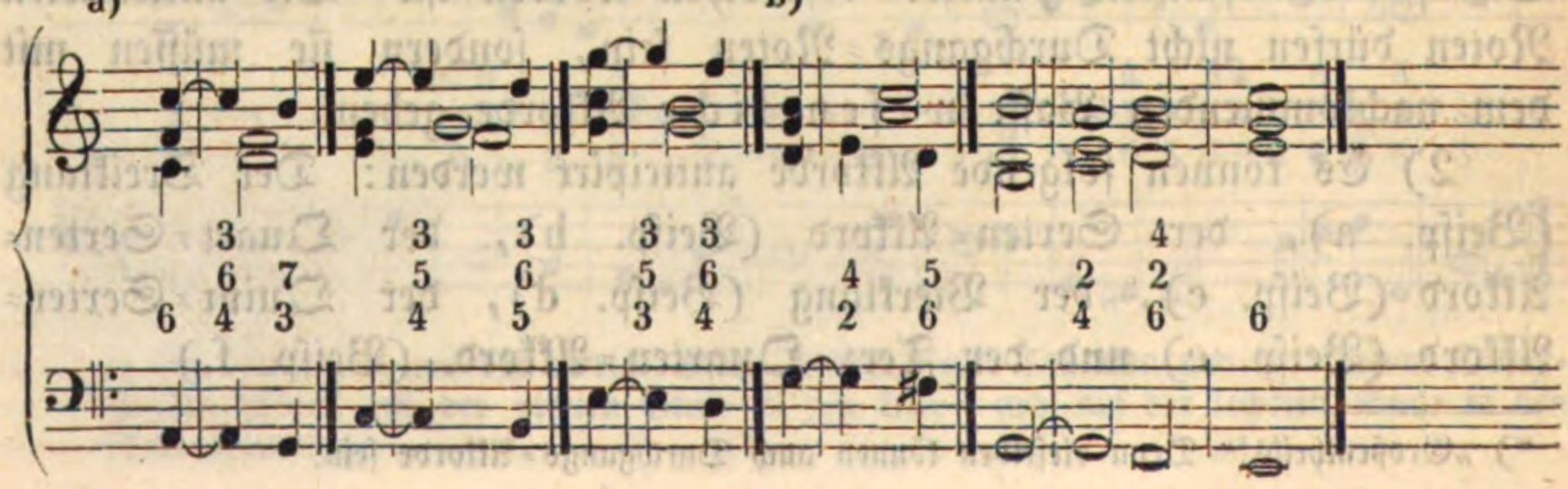
*) „Großentheils!" Denn dieselben können auch Durchgangs-Akkorde sein.



Der vorausgenommene Dreiklang bei a heißt Secund=Quart=Septimen=Akkord, und der vorausgenommene Sexten=Akkord bei b heißt Secund=Quinten=Akkord. Wir haben also zwei verschiedene Signaturen zu einem und demselben Akkorde. Um die erste meistens unbequeme Bezeichnung zu vermeiden, setzt man den letzten, d. i. den eigentlichen Akkord allein an und läßt ihm einen schrägen Strich (—) vorausgehen (siehe aa und bb), wodurch angezeigt wird, daß der angesetzte Akkord schon voraus auf der zurückgehaltenen Baßnote zu spielen ist. Dieses Verfahren ist auch oben bei aa, bb, c, d, e, f beobachtet worden.

Da bei den anticipirten Akkorden die Baßstimme eine Retardation bildet, mithin das ist, was bei den Verzögerungen die Oberstimmen sind, so folgt hieraus, daß sie schon vorher liegen (d. i. vorbereitet) und meistens um eine Stufe abwärts aufgelöset werden muß, und daß sie nicht verdoppelt werden darf. Die folgenden praktischen Beispiele unter Nro. 3 veranschaulichen dieses.

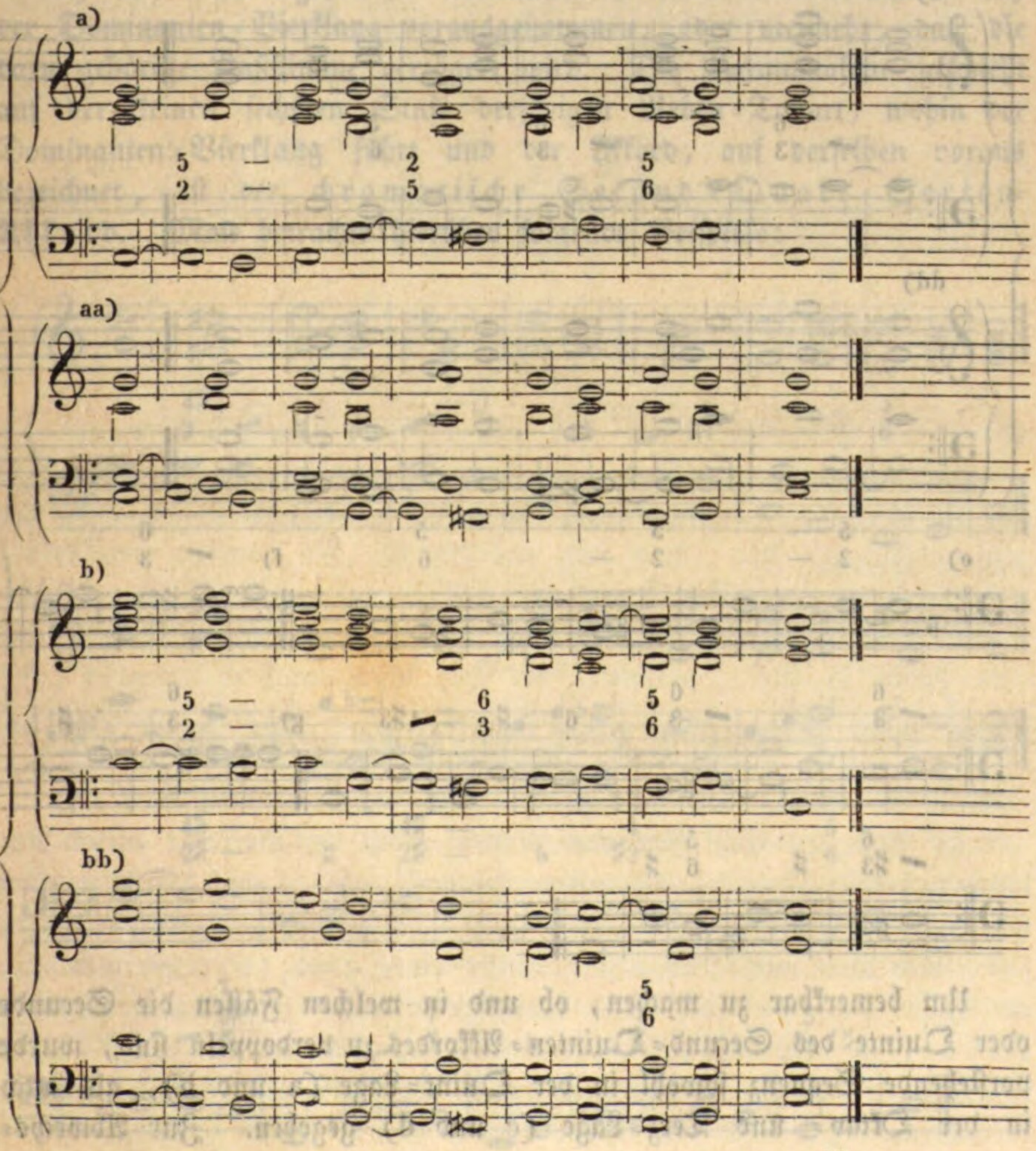
Es findet sich hie und da, daß zum Basse auch noch die Oberstimme aufgehalten wird. Z. B.



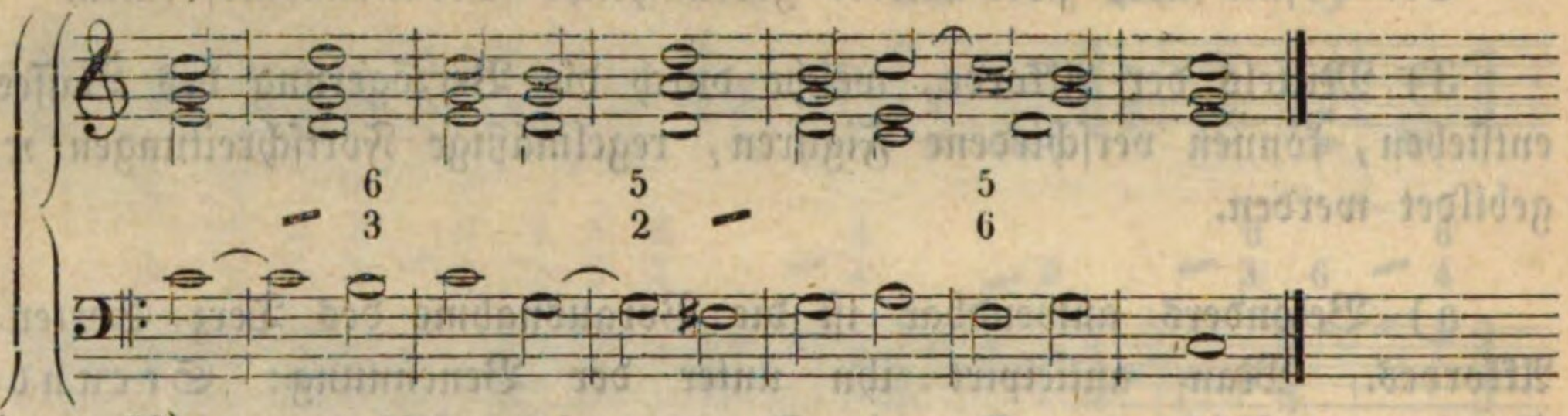
Bei a sind noch zwei andere gebräuchliche Vorausnahmsformen.

3) Mittels der Akkorde, welche durch die Verzögerung des Basses entstehen, können verschiedene Figuren, regelmäßige Fortschreitungen ꝛc. gebildet werden.

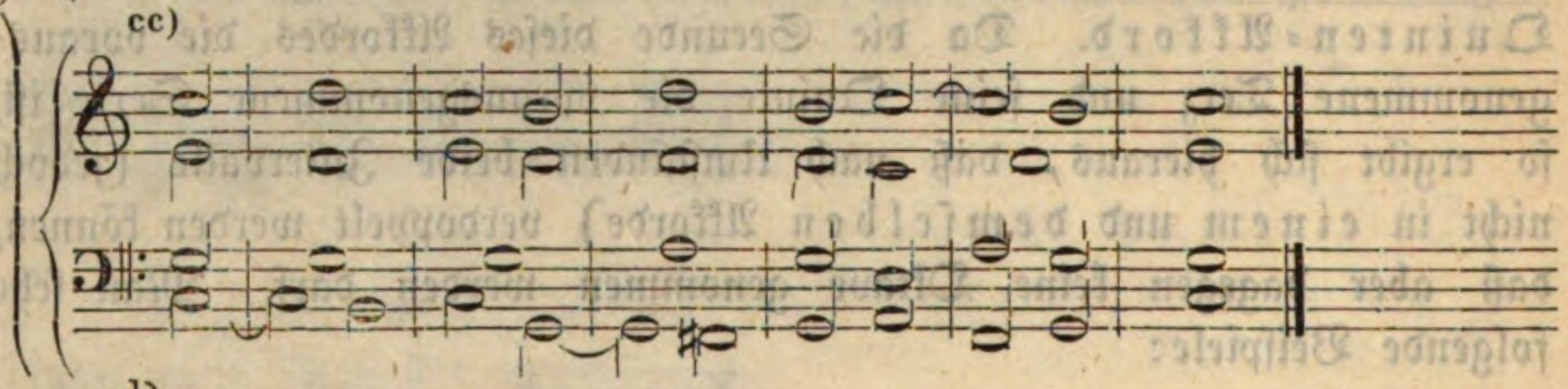
a) Besonders anwendbar ist die Vorausnahme des Terz=Sexten=Akkordes. Man anticipirt ihn unter der Benennung: Secund=Quinten=Akkord. Da die Secunde dieses Akkordes die vorausgenommene Terz und seine Quinte die vorausgenommene Sexte ist, so ergibt sich hieraus, daß nach Umständen beide Intervalle (jedoch nicht in einem und demselben Akkorde) verdoppelt werden können, daß aber dagegen keine Oktave genommen werden darf. Man sehe folgende Beispiele:



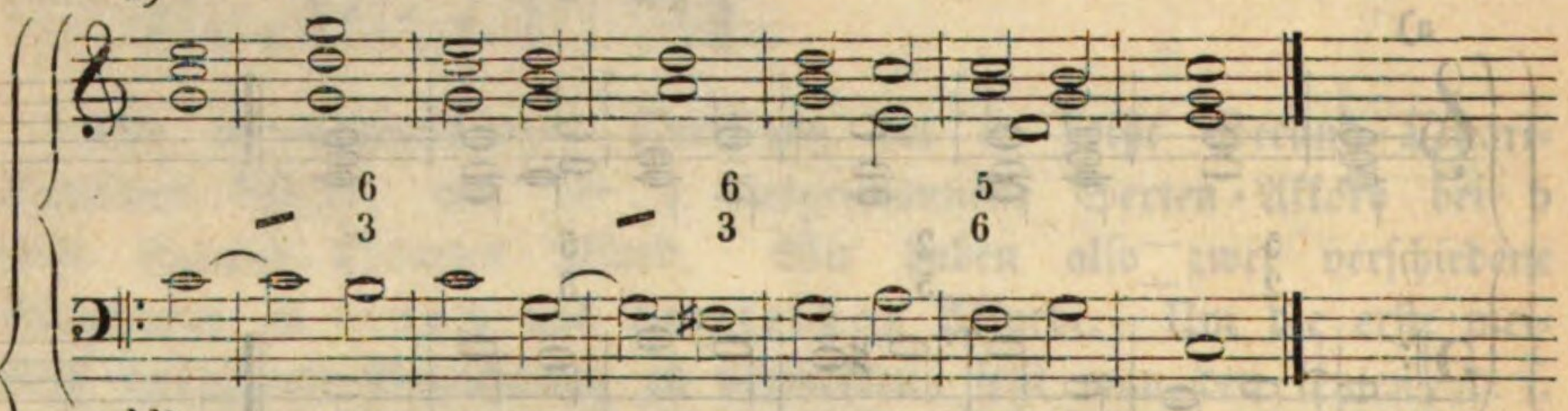
c)



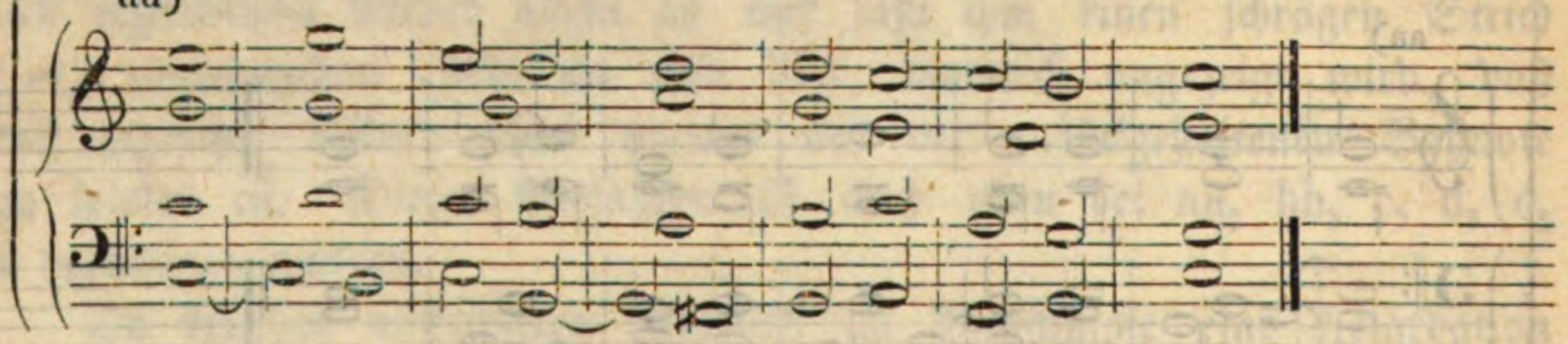
cc)



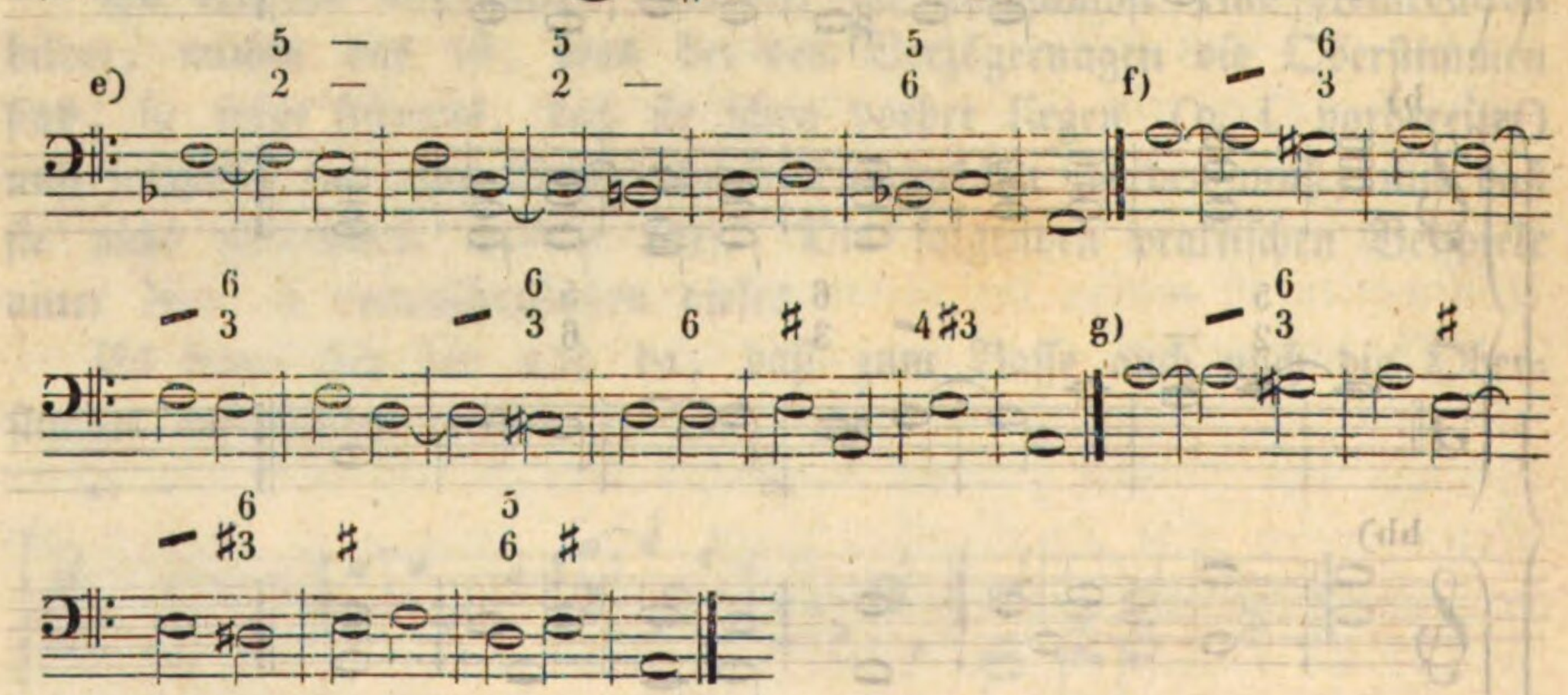
d)



dd)



e)



f)

g)

Um bemerkbar zu machen, ob und in welchen Fällen die Secunde oder Quinte des Secund=Quinten=Akkordes zu verdoppeln sind, wurde vorstehende Sequenz sowohl in der Quint=Lage (a und b), als auch in der Oktav= und Terz=Lage (c und d) gegeben. Zur Abwechs=

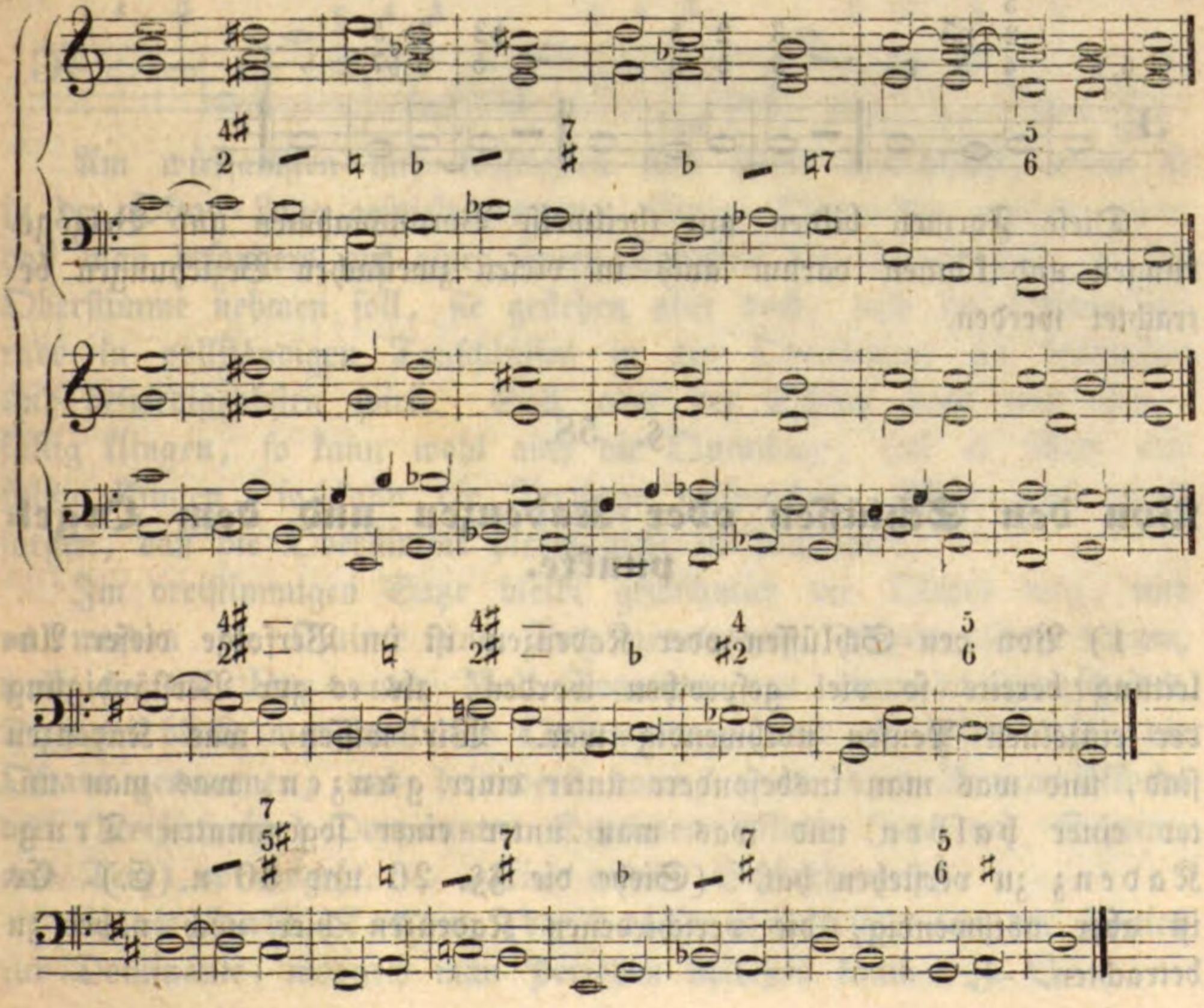
lung oder vielmehr zur Vereinfachung der Signatur ist auch der oben erwähnte schräge Strich gebraucht worden.

Um nebenher auch zu zeigen, daß nicht jede Lage zur getheilten Spielweise gleich gut und anwendbar ist, hat man auch jede der drei Lagen in die beiden Spielarten gesetzt. Der Schüler muß bereits so weit gekommen sein, um dießfalls eine richtige Wahl treffen zu können.

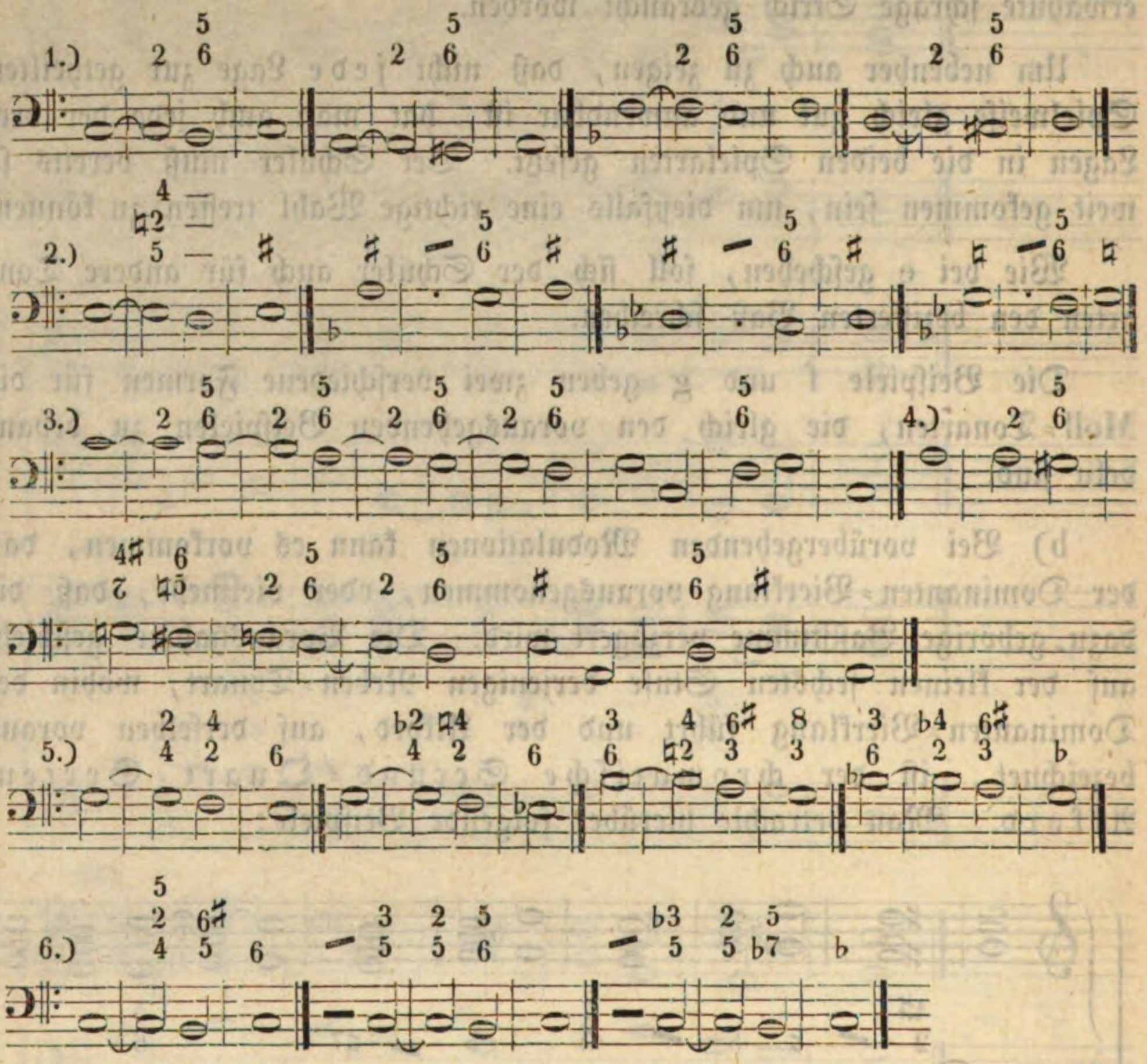
Wie bei e geschehen, soll sich der Schüler auch für andere Tonarten den bezifferten Baß schreiben.

Die Beispiele f und g geben zwei verschiedene Formen für die Moll-Tonarten, die gleich den vorausgehenden Beispielen zu behandeln sind.

b) Bei vorübergehenden Modulationen kann es vorkommen, daß der Dominanten-Vierklang vorausgenommen, oder vielmehr, daß die dazu gehörige Baßstimme verzögert wird. Die Vorausnahme geschieht auf der kleinen sechsten Stufe derjenigen Neben-Tonart, wohin der Dominanten-Vierklang führt und der Akkord, auf derselben voraus bezeichnet, ist der chromatische Secund-Quart-Sexten-Akkord. Man betrachte hierüber folgende Beispiele:



c) Einige Theoretiker rechnen auch folgende Formen hieher:



Diese Formen bilden nur theilweise Vorausnahmen und Verzögerungen und können darum auch in diesen zweifachen Beziehungen betrachtet werden.

§. 58.

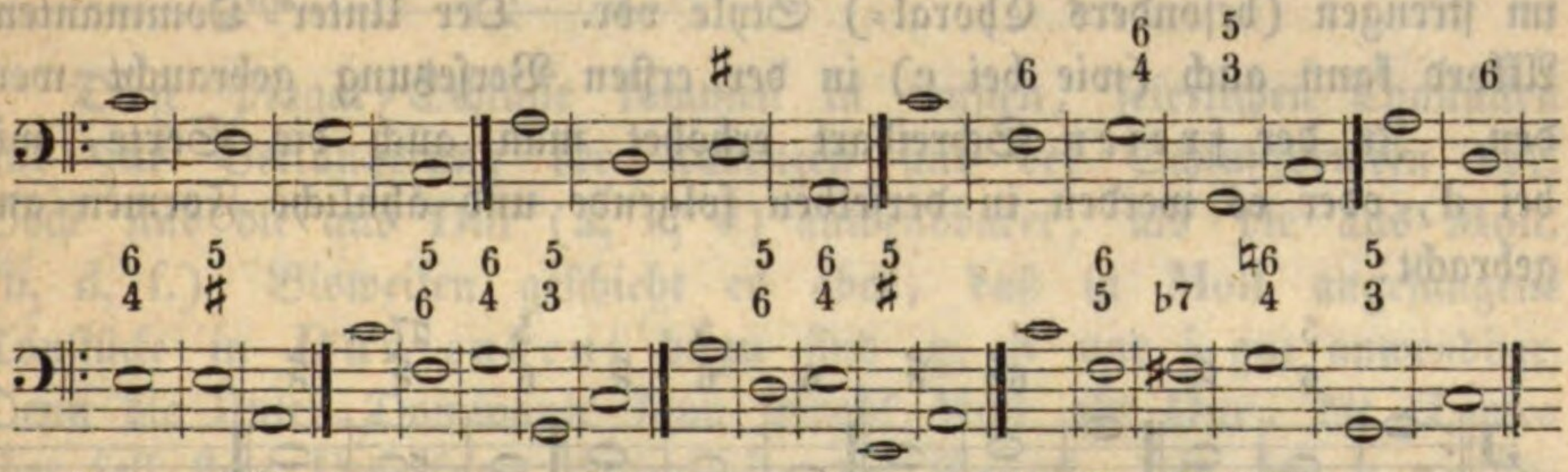
Von den Schlüssen oder Kadenzen und dem Orgelpunkte.

1) Von den Schlüssen oder Kadenzen ist im Verfolge dieser Anleitung bereits so viel gesprochen worden, als es zur Verständigung der einzelnen Pensen nothwendig war. Wir wissen, was Kadenzen sind, und was man insbesondere unter einer ganzen, was man unter einer halben und was man unter einer sogenannten Trug-Kadenz zu verstehen hat. (Siehe die §§. 26 und 30 u. E.) Es ist aber nothwendig, die verschiedenen Kadenzen hier noch näher zu betrachten. —

2) Man hat in der Musik vollkommene und unvollkommene Ruhepunkte oder Schlüsse zu unterscheiden. Vollkommen ist der Schluß, wenn man mittels desselben die Haupttheile eines Tonstückes begrenzt, oder wenn damit ein Tonstück völlig endet. Unvollkommen ist er hingegen, wenn man damit zwar auch die Theile eines Stückes von einander unterscheidet, aber doch so, daß das Gehör noch eine Fortsetzung erwarten muß.

3) Nach Beschaffenheit dieser vollkommenen und unvollkommenen Schlüsse und der verschiedenen Charaktere der Musik haben wir folgende Schlußformen oder Kadenzen:

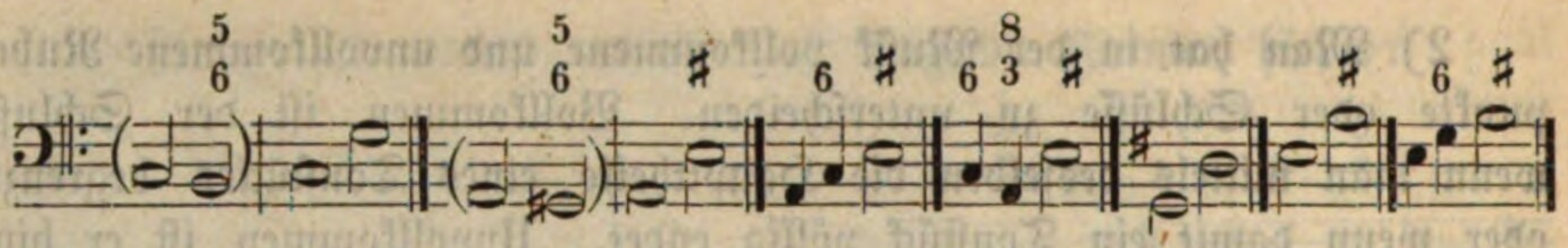
A. Die vollkommene Kadenz (den authentischen Schluß.) Diese Schlußform geht von der Ober-Dominante zur Tonica und kommt von §. 26 angefangen fast in den meisten Beispielen vor. Gewöhnlich wird dazu noch die Unter-Dominante und der Quart-Sexten-Akkord auf der Ober-Dominante benützt. Die gewöhnlichsten sind:



Am wirksamsten und kräftigsten sind solche Tonschlüsse, wenn sie in der Oktav-Lage gespielt werden. Einige Theoretiker wollen zwar, daß man besonders auf einen guten Takttheil die Oktave nicht in die Oberstimme nehmen soll, sie gestehen aber doch, daß die Oktave gerade in vollständigen Tonschlüssen in der Oberstimme am kräftigsten und befriedigendsten wirkt. Soll aber der Schluß breit und schwerfällig klingen, so kann wohl auch die Quintlage, soll er scharf und spitzig klingen, so kann die Terzlage entsprechen. Man muß jedoch sorgen, daß die Oberstimme hiebei nicht zu hoch wird.

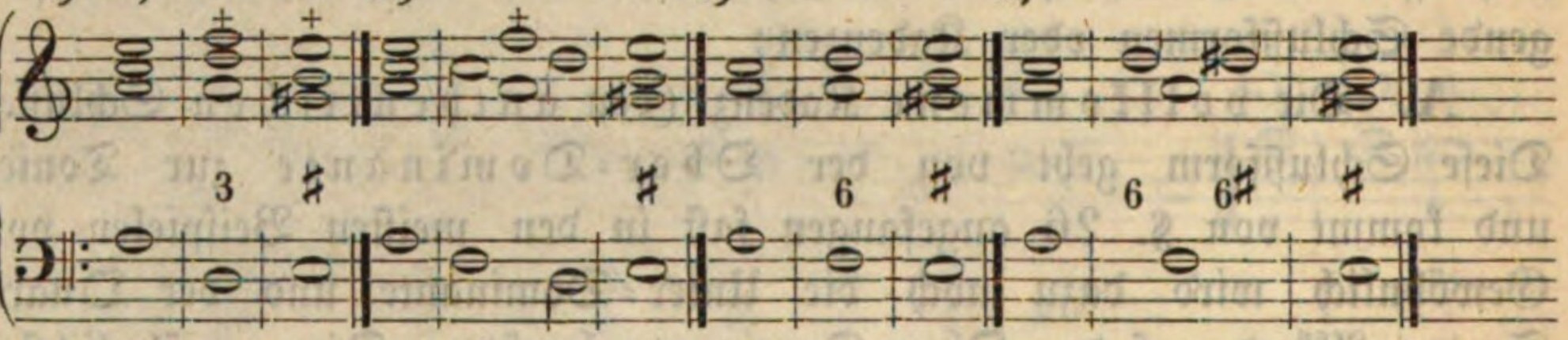
Im dreistimmigen Satze bleibt gewöhnlich die Oktave weg, und es werden die Quinte und Terz genommen. Letztere schon darum, weil sie die **Dur**- und **Moll**-Tonarten von einander unterscheidet. Dagegen bleibt manchmal die Quinte weg, und es wird dafür die Oktave genommen, und besonders dann, wenn dem Tonica-Akkorde der (dreistimmige) Dominanten-Septimen-Akkord (nur mit Septime und Terz) vorausgeht. — Eine andere Schlußform ist

B. die Halb-Kadenz (der halbe Schluß), von der Tonica zur Dominante, wodurch man Perioden schließen kann. Z. B.

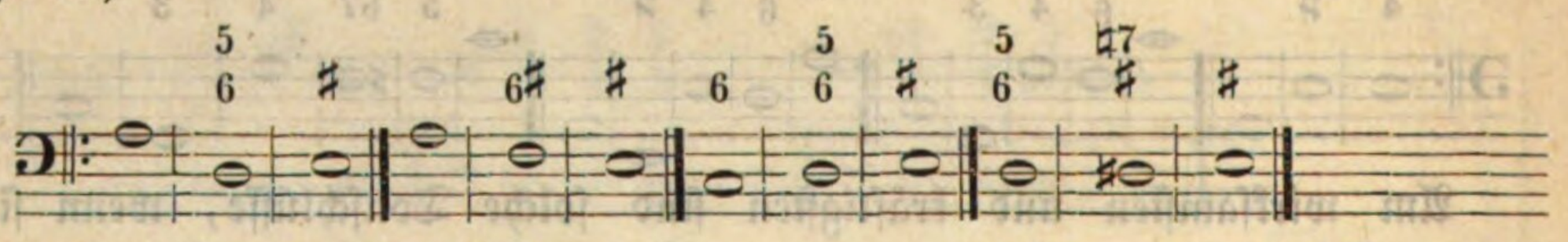


Die Meinungen hierüber sind getheilt. (Siehe oben §. 26, Nro. 4.) Besonders rechnen Einige hieher auch

C. den unvollkommenen Schluß, von der Unter- (oder Wechsel-) Dominante zur Ober-Dominante. Z. B.



Dieser Schluß kommt meistens nur in den Moll-Tonarten und im strengen (besonders Choral-) Style vor. Der Unter-Dominanten-Akkord kann auch (wie bei c) in der ersten Versetzung gebraucht werden. In der freien Schreibart erhöhet man auch die Sexte, wie bei d, oder es werden in derselben folgende und ähnliche Formen angebracht:



Will man die Aufmerksamkeit besonders spannen und der folgenden Periode neue Kraft geben, so benützt man mit Vortheil

D. die unterbrochene Kadenz, den Trugschluß. (S. §. 30.)

Die Wirkung dieser Kadenzen (man sehe die dießfallsigen Formen im genannten §. an) ist besonders dann kräftig, wenn der Sinn und Gang der Periode eine ganze Kadenz erwarten läßt, und wenn anstatt dieser ganz unerwartet gleichsam das Gehör trügend, ein geeigneter Trugschluß eintritt. **) — Daß man durch diesen auch in entfernte

---

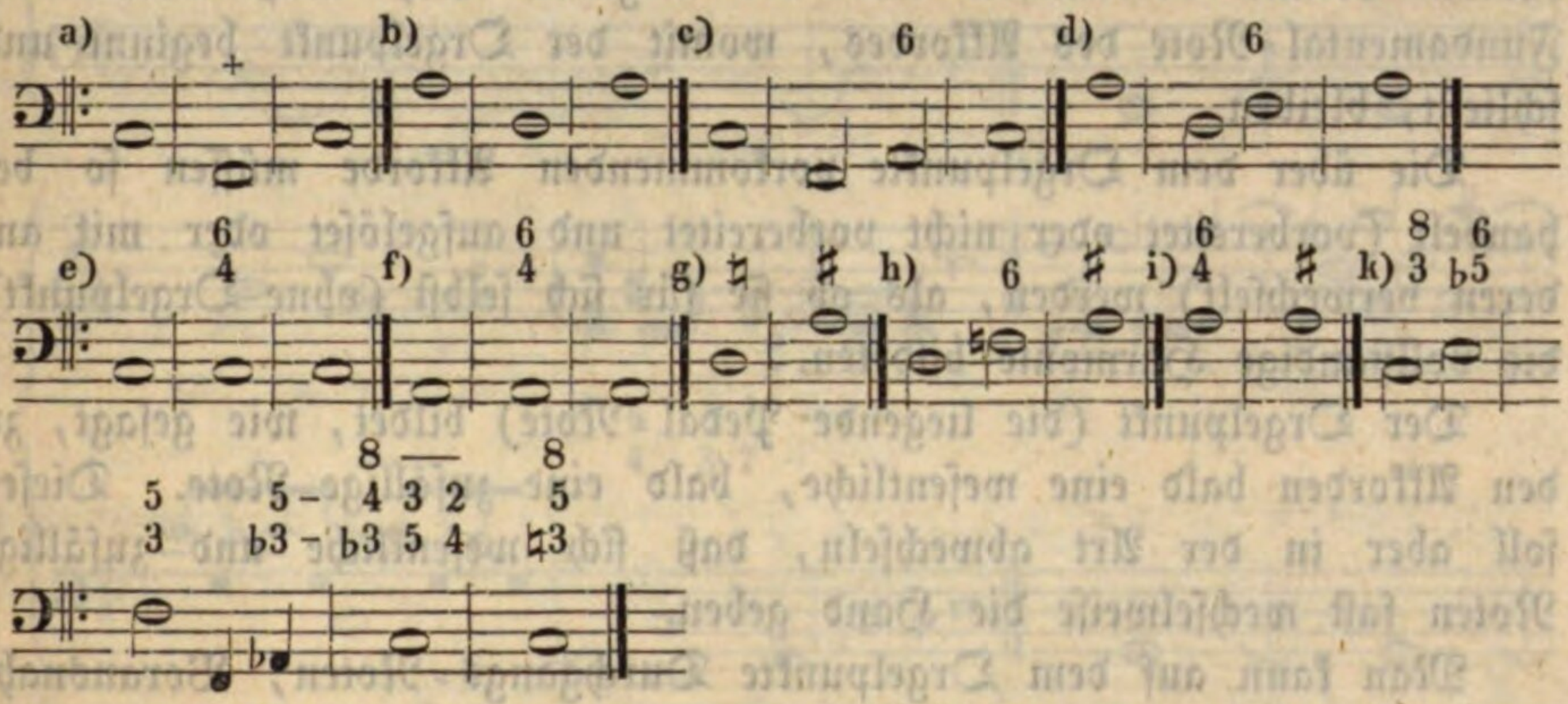
*) Der Edur-Akkord darf hier nicht als Tonica, sondern er muß als Dominanten-Akkord angesehen werden.

**) Trugschluß und unterbrochene Kadenz sind hier identisch; bei Reicha sind sie es auch. Andere Theoretiker (z. B. Gerhardi) unterscheiden beide Formen. Ein Trugschluß ist ihnen nur die Fortschreitung von der Dominante zur sechsten Stufe; z. B. Cdur, G-Vierklang, Amoll; oder Amoll, Edur-Vierklang, Fdur. Er soll dann erfolgen, wenn der Hauptschluß auf derselben Diskant-Note hätte Statt finden können. Eine anderweitige Unterbrechung oder Vermeidung des Hauptschlusses gehört, nach ihnen, nicht mehr dem Trugschlusse an. Wir nehmen hier aber auch dieses letzte Verfahren unter dem Begriffe „Trugschluß" auf.

Tonarten ausweichen kann, ist bei der Lehre von den Modulationen gezeigt worden.

Eine eigenthümliche Schlußform ist ferner

E. der Plagal- oder Seitenschluß; er geht von der Unter-Dominante zur Tonica und kann **Dur** und **Moll** sein, z. B.



Diese Plagal-Schlüsse kommen in ernsten, feierlichen Tonstücken und zur Verlängerung der Kadenzen und der Schlußformeln vor. Doch sind die aus **Dur** (a, c, e) anwendbarer, als die aus **Moll**. (b, d, f.) Bisweilen geschieht es aber, daß in **Moll** angefangene Tonstücke in **Dur** enden; hiezu sind g, h und i gut anwendbar. Denn die Unter-Dominante kann sowohl **Moll** als **Dur**, die Tonica aber soll stets **Dur** sein. Wird aber der Schluß, wie bei k verlängert, so macht sich die weiche Unter-Dominante sogar in den **Dur**-Tonarten sehr gut. (Um den Plagal-Schluß nicht mit der Halb-Kadenz zu verwechseln — **E — B** — muß man den Schüler nicht vergessen lassen, daß der letzte Akkord dort die Ober-Dominante, hier aber die Tonica ist.)

Eine eigenthümliche und kräftige Schlußform ist

F. der Orgelpunkt.

4) Der Orgelpunkt spielt eine bedeutende Rolle und bedarf einer eigenen Betrachtung. Er ist gleichsam eine anhaltende Kadenz und dient, um den Schluß in den Hauptton aufzuhalten und um dadurch das Ende des Tonstückes recht fühlbar zu machen. Er wird verschieden beschrieben. Seine wesentlichen Eigenschaften sind folgende:

Er besteht aus einer mehr oder minder verlängerten Note im Basse (Pedale), über welcher eine Reihe von Akkorden genommen wird, von denen mehrere ihr ganz fremd sind, die aber unter sich einen Zusammenhang bilden und einen musikalischen Gedanken, eine Figur verkürzt, gleichsam auf einen Punkt zusammengedrängt, vortragen.

Enthält der Orgelpunkt nicht etwa nur eine Akkordenreihe, sondern einen musikalischen Gedanken, so muß dieser dem Hauptgedanken des vorhergehenden (oder auch nachfolgenden) Tonstückes entsprechen.

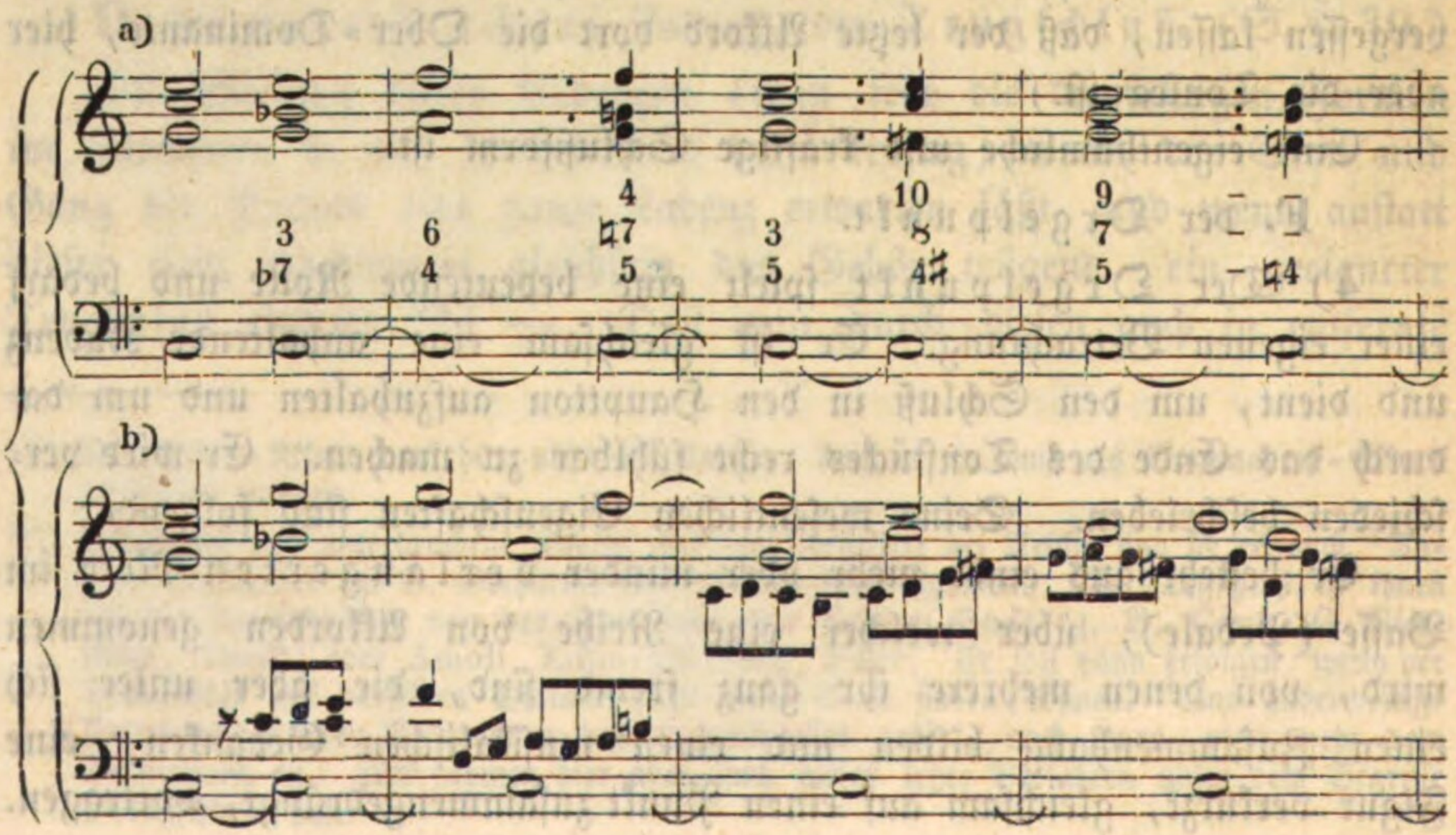
Er kann nur auf der Tonica oder Dominante der Haupt=, (Moll= oder Dur=) Tonart, nach Umständen auch auf denselben Stufen einer Neben=Tonart vorkommen und der liegende Baß muß immer die Fundamental=Note des Akkordes, womit der Orgelpunkt beginnt und schließt, bleiben.

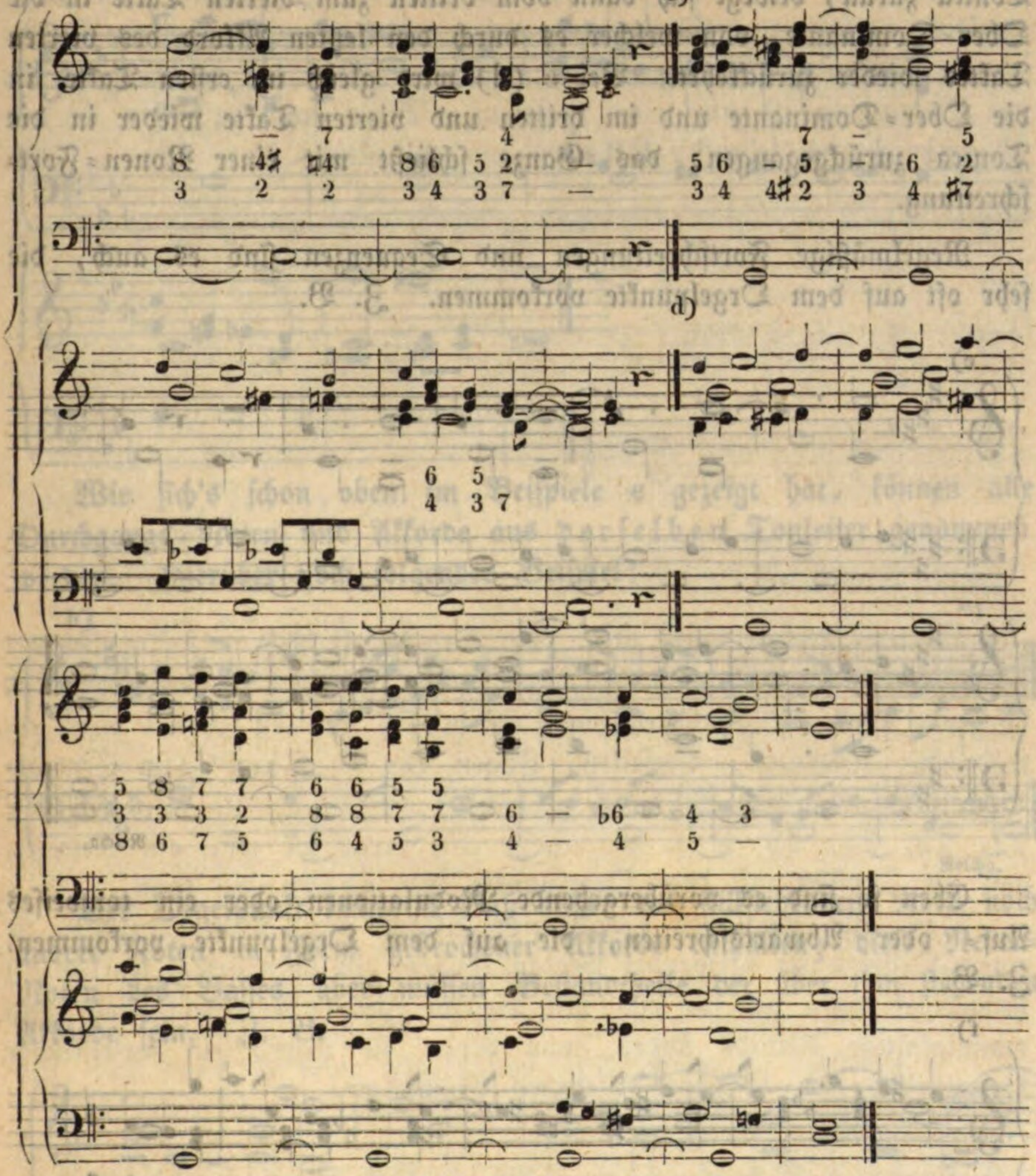
Die über dem Orgelpunkte vorkommenden Akkorde müssen so behandelt (vorbereitet oder nicht vorbereitet und aufgelöset oder mit anderen verwechselt) werden, als ob sie für sich selbst (ohne Orgelpunkt) die vollständige Harmonie bildeten.

Der Orgelpunkt (die liegende Pedal=Note) bildet, wie gesagt, zu den Akkorden bald eine wesentliche, bald eine zufällige Note. Dieses soll aber in der Art abwechseln, daß sich wesentliche und zufällige Noten fast wechselweise die Hand geben.

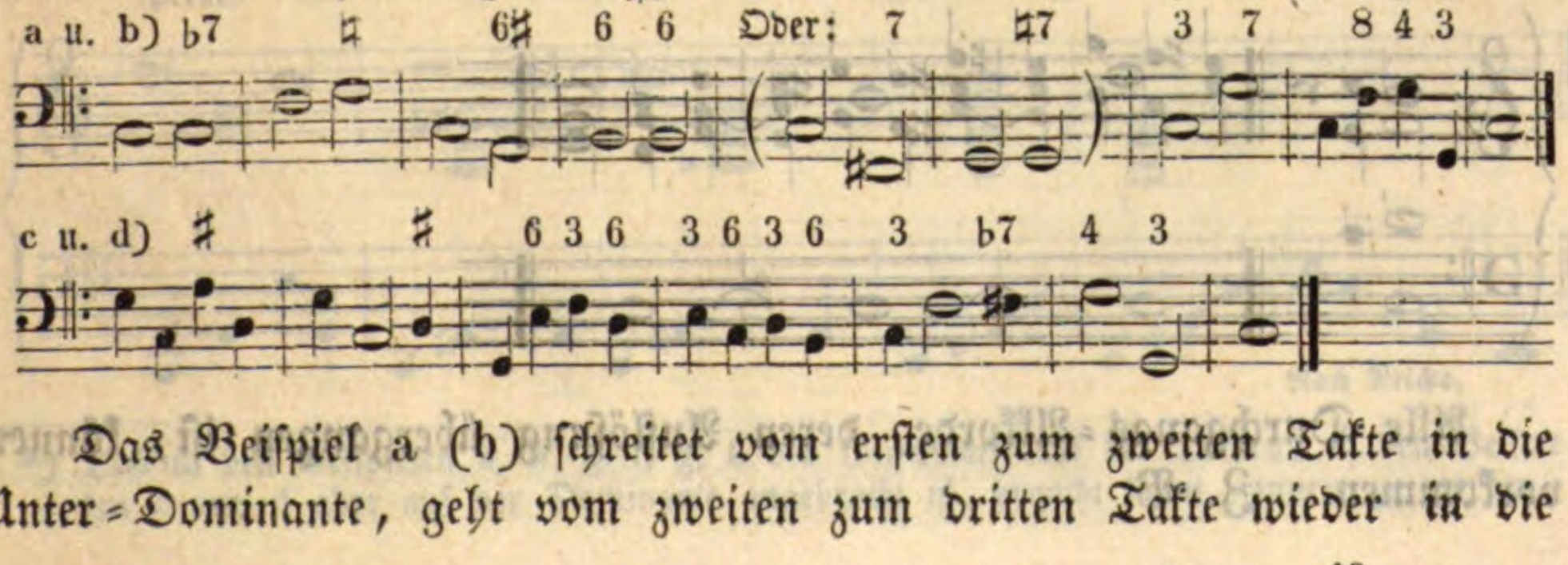
Man kann auf dem Orgelpunkte Durchgangs=Noten, Vorausnahmen, Verzögerungen, Synkopen, kurz alle Arten wesentlicher und zufälliger Intervalle anwenden.

Sehr gewöhnlich sind auf demselben die Wiederholung der Kadenzen mit Unter= oder Ober=Dominante, oder was gleichviel ist, die Modulation in die Unter=Dominante (Dur und Moll) auch in die Ober=Dominante und das Zurückkehren zur Tonica. (Siehe Beisp. a und c.) Da aber eine solche oder ähnliche Formirung mehr einer einfachen Verlängerung, als einem Orgel=Punkte gleich sehen würde, so schmückt man dieselbe durch verschiedene Nebentöne aus. Z. B. b und d.





Setzt man obige Beispiele in den gewöhnlichen Baß, so lauten sie, wie folgt:

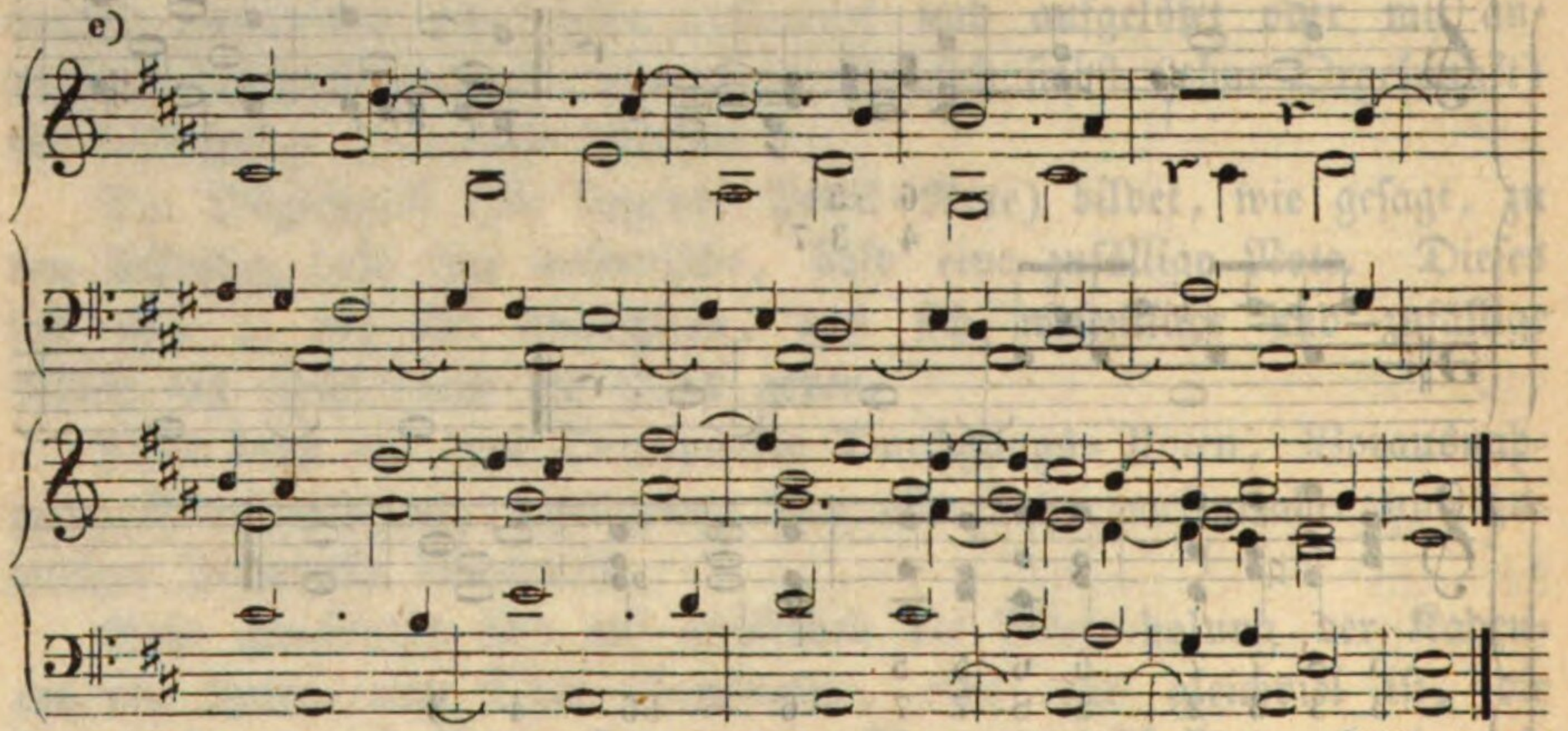


Das Beispiel a (b) schreitet vom ersten zum zweiten Takte in die Unter-Dominante, geht vom zweiten zum dritten Takte wieder in die

Tonica zurück, bewegt sich dann vom dritten zum vierten Takte in die Ober-Dominante, von welcher es durch den letzten Akkord des vierten Taktes wieder zurückkehrt. Bei c (d) wird gleich im ersten Takte in die Ober-Dominante und im dritten und vierten Takte wieder in die Tonica zurückgegangen; das Ganze schließt mit einer Nonen-Fortschreitung.

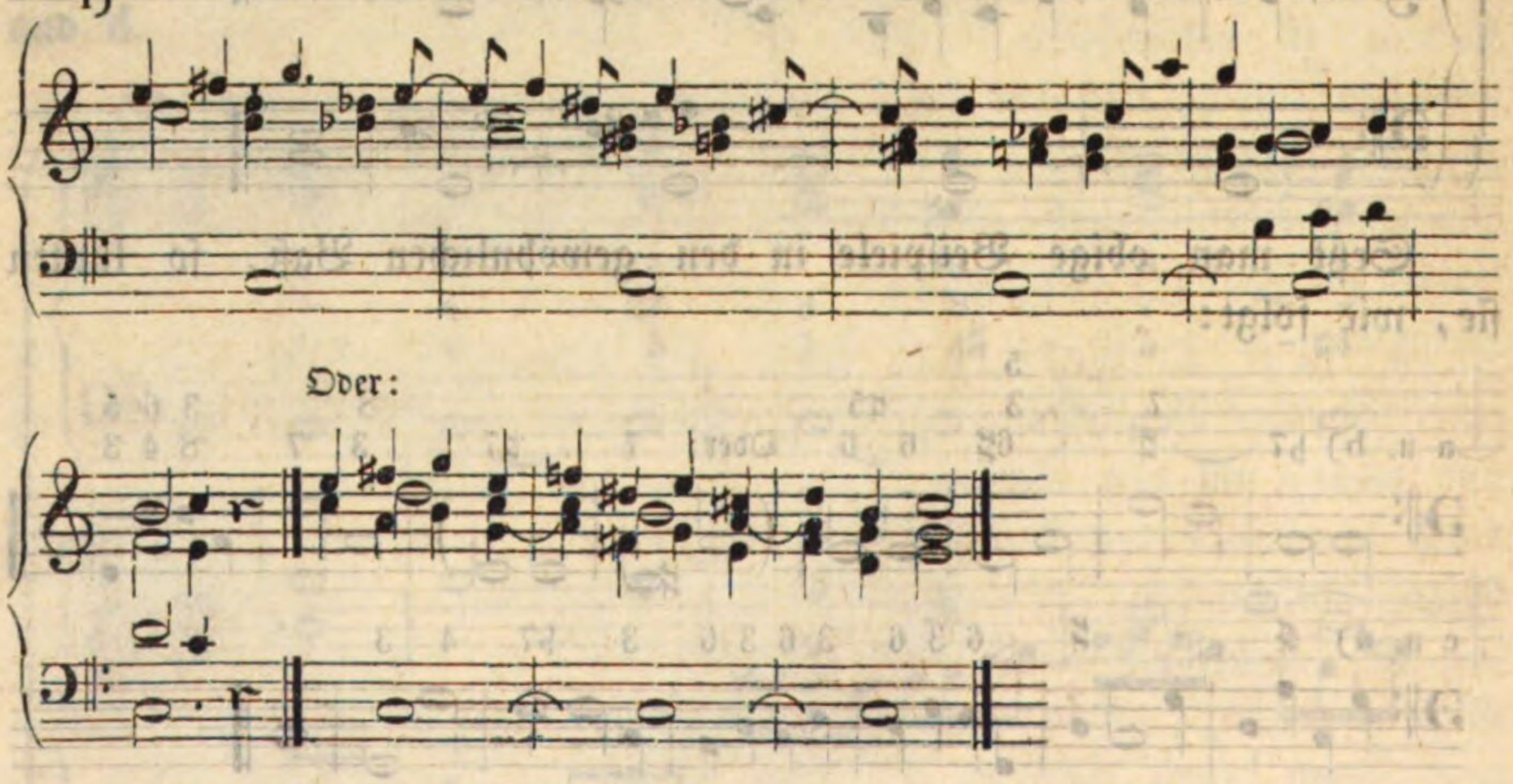
Regelmäßige Fortschreitungen und Sequenzen sind es auch, die sehr oft auf dem Orgelpunkte vorkommen. Z. B.

e)



Eben so sind es vorübergehende Modulationen oder ein tonweises Auf- oder Abwärtsschreiten, die auf dem Orgelpunkte vorkommen. Z. B.

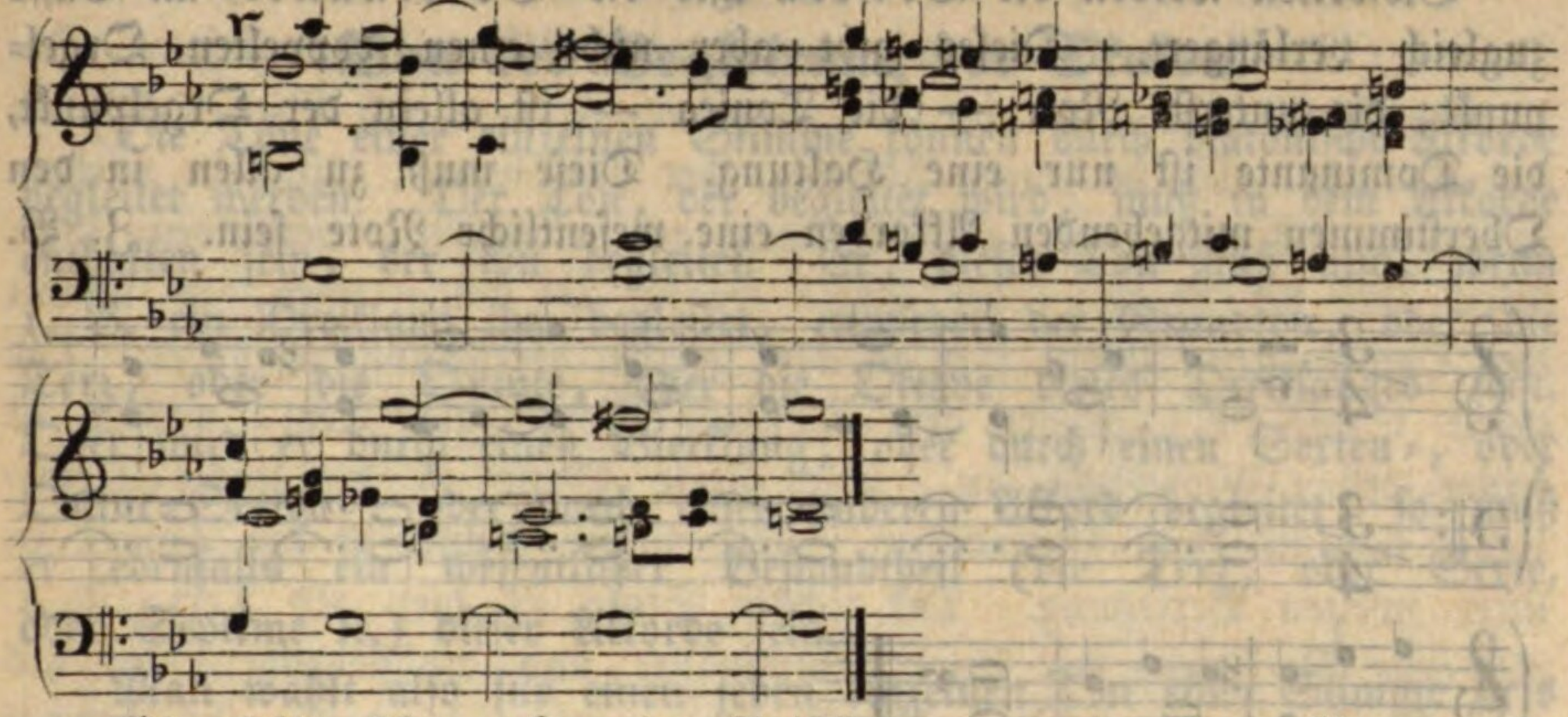
f)



Oder:

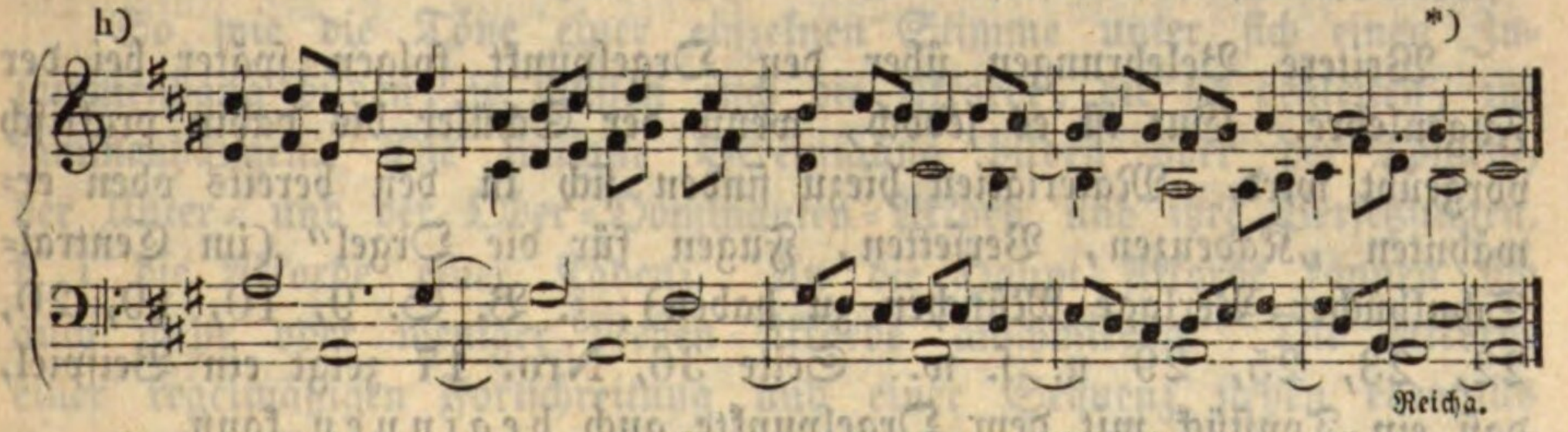
Alle Durchgangs-Akkorde, deren Auflösung übergangen ist, können vorkommen. Z. B.

g)



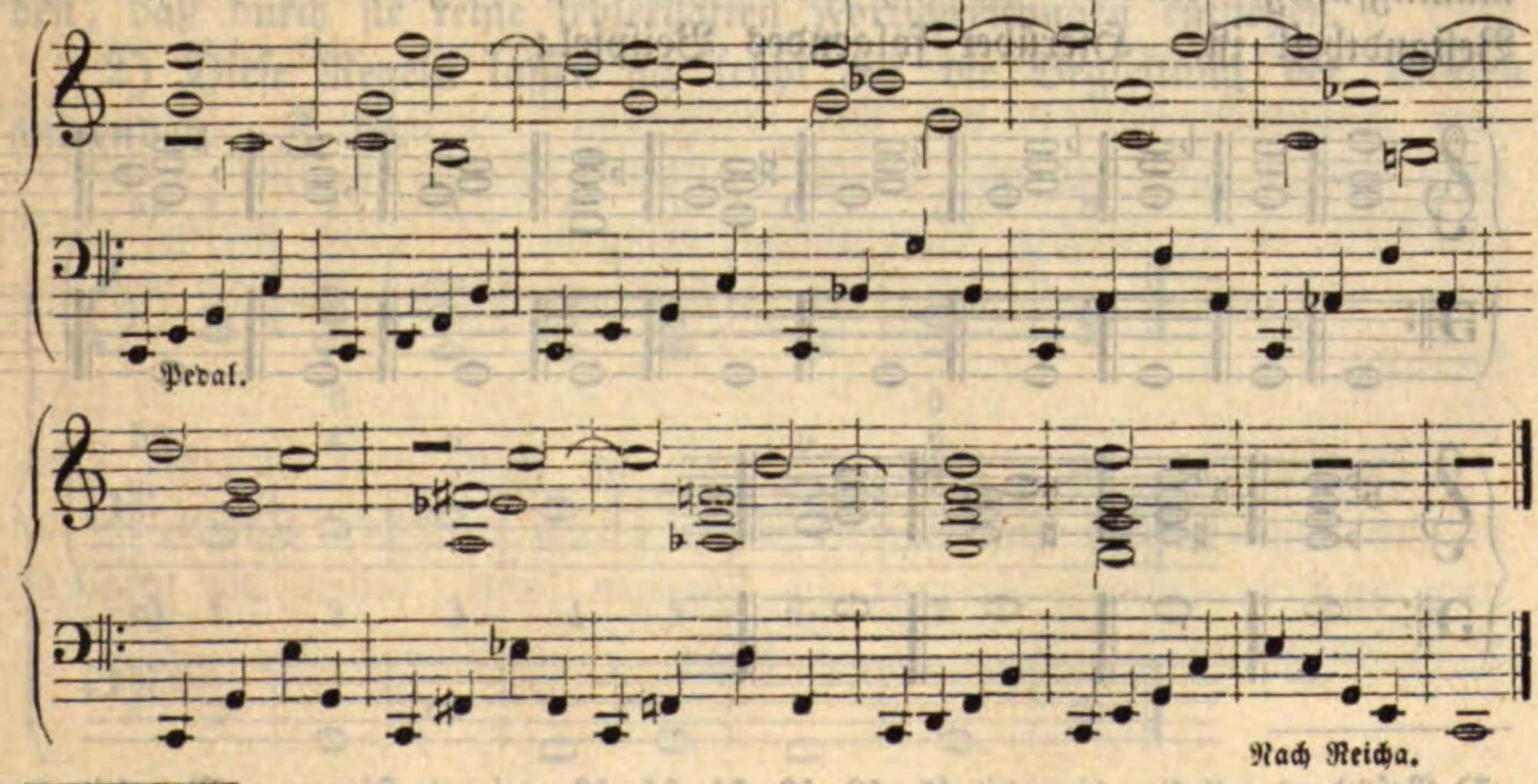
Wie sich's schon oben im Beispiele e gezeigt hat, können alle Durchgangs-Noten und Akkorde aus derselben Tonleiter genommen werden. Hierüber noch folgendes Beispiel:

h) *)



Reicha.

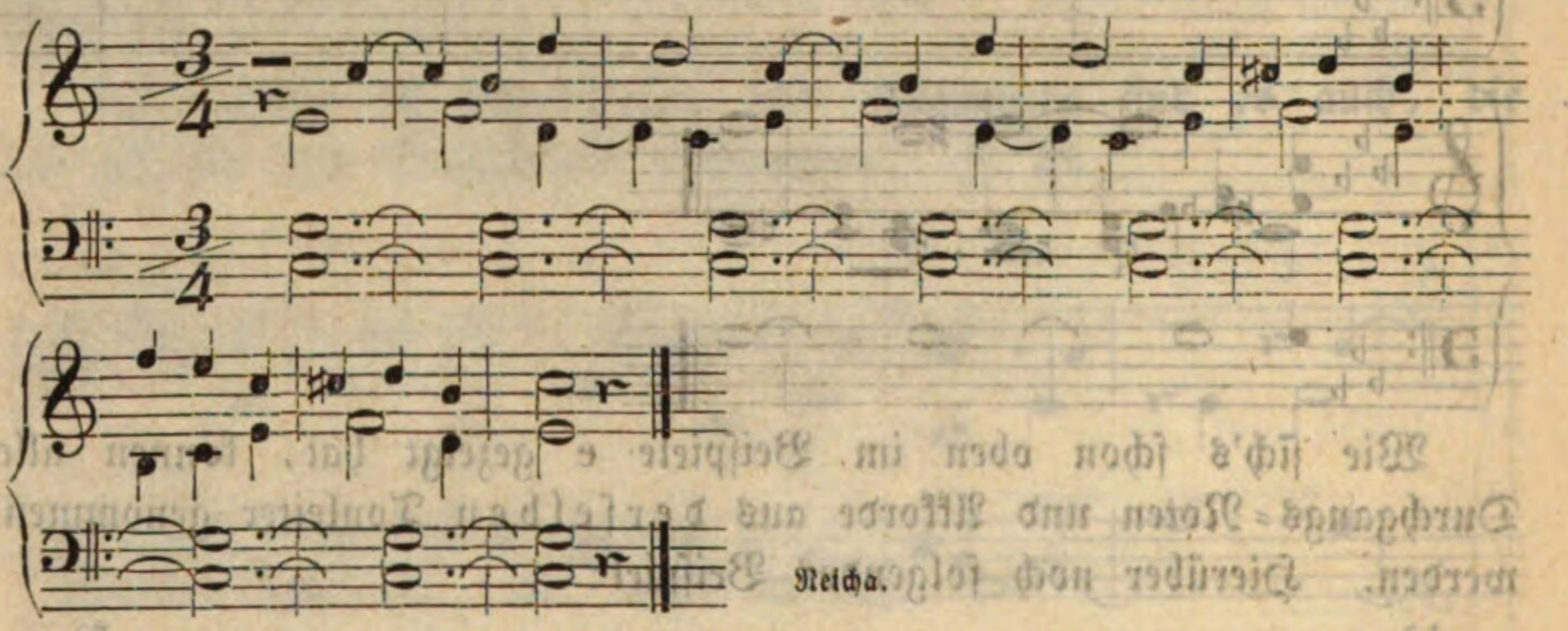
Der Orgelpunkt kann im Baß außer der stillstehenden Note noch andere Noten in Form gebrochener Akkorde enthalten; diese Neben-Noten des Basses aber müssen Bestandtheile der über ihm stehenden Akkorde sein. Z. B.



Nach Reicha.

*) Daß in den Beispielen a, b, e, f, g, h der Orgelpunkt auf der Tonica, in den Beispielen c und d aber auf der Dominante angebracht ist, braucht kaum erinnert zu werden.

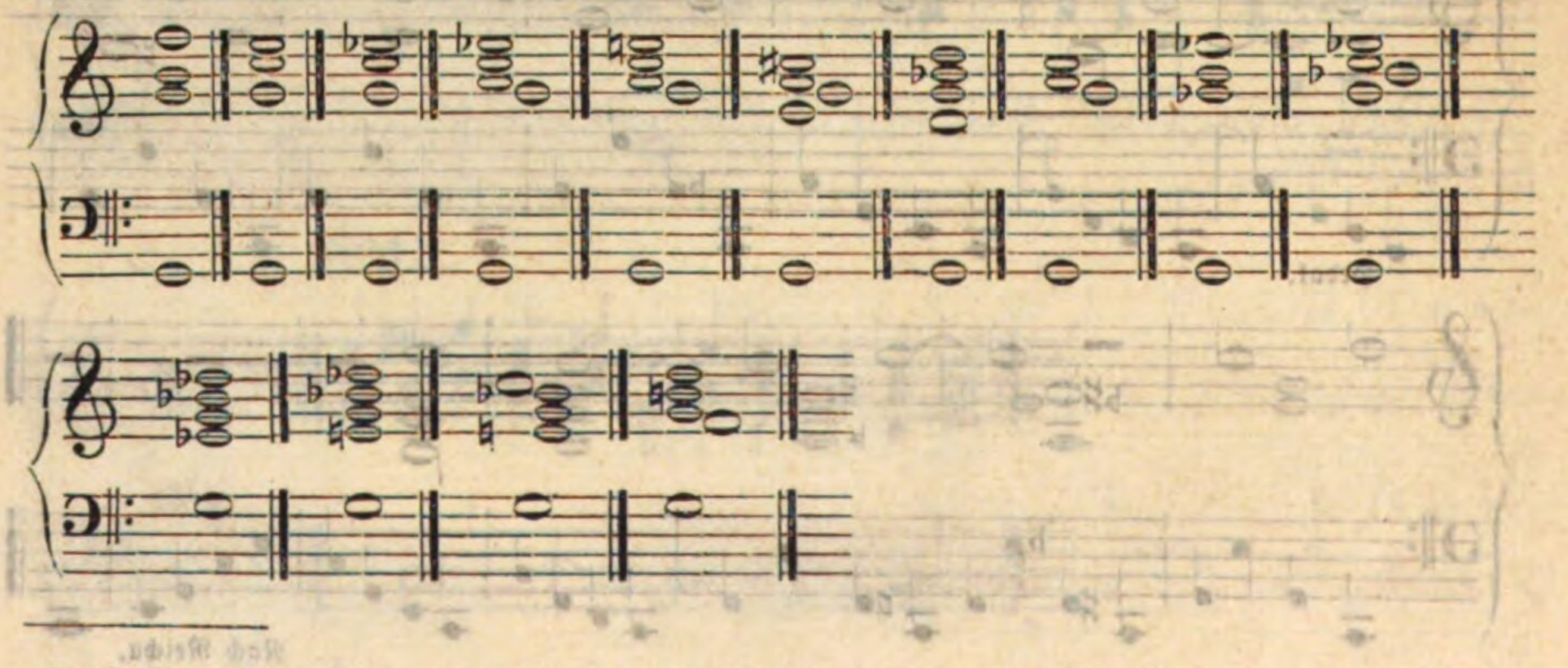
Bisweilen werden die Tonica und die Dominante im Basse zugleich verlängert. Dieses gibt aber nicht einen doppelten Orgelpunkt; die unterste Note — die Tonica — ist allein der Orgelpunkt, die Dominante ist nur eine Haltung. Diese muß zu allen in den Oberstimmen mitgehenden Akkorden eine wesentliche Note sein. Z. B.



Reicha.

Weitere Belehrungen über den Orgelpunkt folgen später bei der Fugenlehre. Gut ist es jedoch, wenn der Schüler bis dahin praktisch vorgeübt wird. Materialien hiezu finden sich in den bereits oben erwähnten „Kadenzen, Versetten, Fugen für die Orgel" (im Central-Schulbücher-Verlage München zu haben); z. B. S. 9, 10, 19, 20, 22, 23, 25, 29 u. s. w. Seite 36, Nro. 17 zeigt ein Beispiel, daß ein Tonstück mit dem Orgelpunkte auch beginnen kann.

Daß alle möglichen Durchgangs-Akkorde und Verzögerungen zu einem Orgelpunkte verwendet werden können, ist oben gesagt worden. *) Umgekehrt lassen sich für eine und dieselbe Pedal-Note sehr viele und mannigfaltige Akkorde finden, von denen sie irgend ein wesentlicher Bestandtheil ist. Hierüber folgendes Beispiel:



*) Besonders enthalten hiezu die §§. 52, 53, 54, 55, 56 geeignete Figuren. Man leite den Schüler an, zu gegebenen Fortschreitungen einen richtigen liegenden Baß aufzufinden, oder zu einem Basse geeignete Formen zu wählen.

§. 59.
Von der Begleitung der Skalen.

Die Töne einer einzelnen Stimme können durch diatonische Akkorde begleitet werden. Der Ton, der begleitet wird, muß in dem Akkorde enthalten sein, der ihn begleitet. Er, dieser Ton muß also, wenn z. B. ein Dreiklang ihn begleitet, entweder der Grundton, oder die Terz, oder die Quinte, oder die Oktave dieses Dreiklanges sein. Oder wird er durch einen Vierklang, oder durch einen Sexten=, oder Quint=Sexten=, oder durch einen anderen Akkord begleitet, so muß er ebenfalls ein wesentlicher Bestandtheil (die Terz, oder Sexte, oder Septime ꝛc.) dieser Akkorde sein.

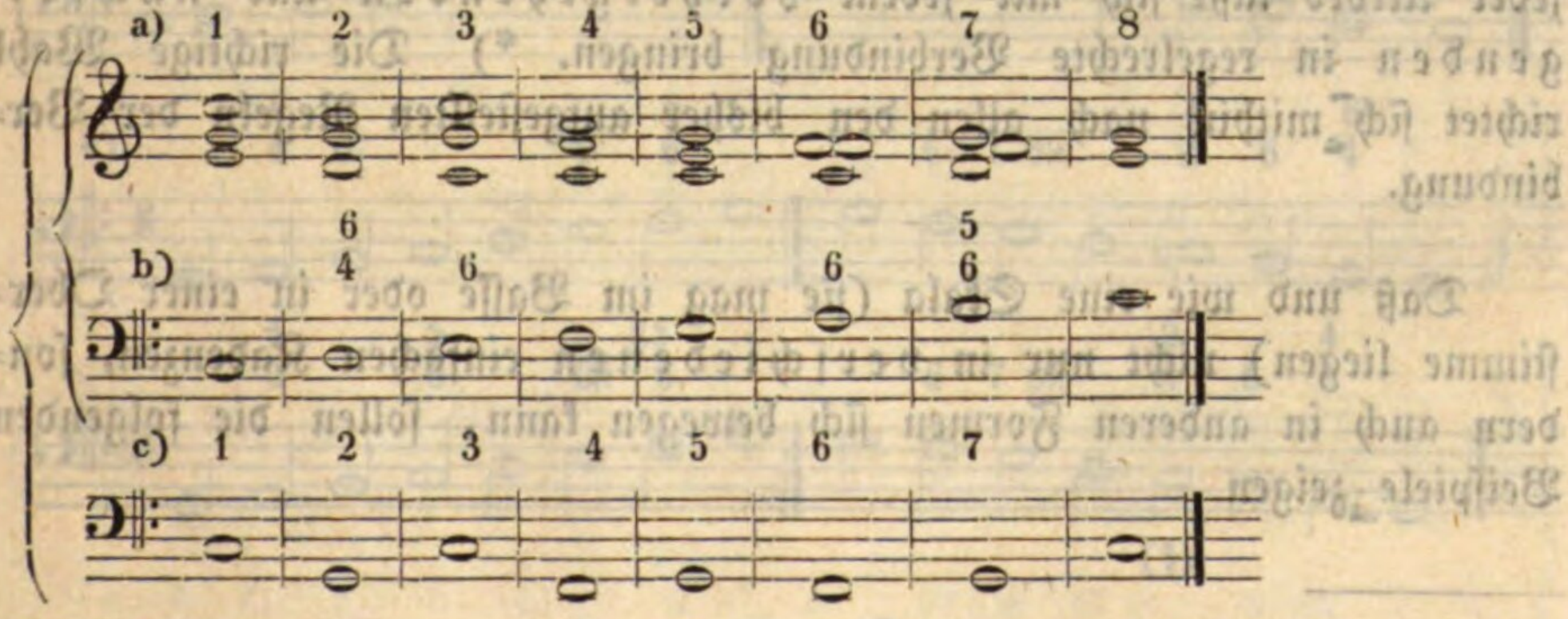
Man wählt also für einen jeden einzelnen Ton einer Stimme stets einen Akkord, der ihn mitbringt; für mehrere Töne mehrere Akkorde, für viele Töne, viele *) Akkorde.

Die Wahl dieser Begleitungs=Akkorde aber ist nicht gleichzeitig.

So wie die Töne einer einzelnen Stimme unter sich einen Zusammenhang bilden, so müssen auch die Akkorde, die sie begleiten, zusammenhängen. Die innigste Vereinigung bilden aber der Tonica=, der Unter= und der Ober=Dominanten=Akkord und ihre Versetzungen, d. i. die Akkorde einer Kadenz. An die Haupt=Akkorde können sich auch mehr oder weniger Neben=Akkorde anschmiegen. Die Akkorde einer regelmäßigen Fortschreitung und einer Sequenz stehen ebenfalls in genauer Verbindung.

In dem einen oder anderen dieser Akkorde=Vereine muß sich also die Begleitung einer einzelnen Stimme bewegen. Dabei muß auch Rücksicht genommen werden, daß die Akkorde immer so gewählt werden, daß durch sie keine fehlerhaften Fortschreitungen entstehen.

2) Diese Regeln lassen sich leicht auf die Begleitung der Skalen anwenden. Z. B.



*) Ausgenommen die zu begleitende Stimme enthält Durchgangs= und andere Neben=Töne. Die dießfallsigen Fälle können aber hier noch nicht berücksichtiget werden.

Die Skala liegt hier bei b im Basse. Die erste Stufe, d. i. die Tonica (**C**) ist am beßten mit dem Tonica-Akkorde zu begleiten. Die zweite Stufe (**D**) liegt im Dominanten-Drei- (auch Vier-) Klange als Quinte, also in jenem Akkorde, der sich sowohl mit dem vorhergehenden als mit dem nachfolgenden am einfachsten verbinden läßt. Weil aber der Baßton, der Skala wegen, **D** lauten muß, so kommt der Dominanten-Akkord hier in der zweiten Versetzung zu stehen. Die dritte Stufe (**E**) gehört dem Tonica-Akkorde als Terz, mithin in seiner ersten Versetzung an. Die vierte Stufe ist die Unter-Dominante und in ihrer Grundform. Die fünfte Stufe ist die Tonica in ihrer zweiten Versetzung. Die sechste Stufe ist hier als Terz, d. i. als erste Versetzung der Unter-Dominante und die siebente Stufe als erste Versetzung der Ober-Dominante angesetzt worden. Es bewegt sich mithin die Skala (siehe b) in einer wiederholten Kadenz. (Siehe den Grundbaß c im Vergleiche mit b und a.) Denn: **C** gehört der Tonica, **D** der Ober-Dominante, **E** der Tonica, **F** der Unter-Dominante, **G** wieder der Tonica, auch der Ober-Dominante **A** gehört der Unter-Dominante und **H** wieder der Ober-Dominante als Intervall an. Oder, was gleichviel sagen will: **C, E, G, C** liegen in der Tonica und ihren Versetzungen, **F, A, C** liegen in der Unter-Dominante und ihren Versetzungen und **D, G** und **H** liegen in der Ober-Dominante und ihren Versetzungen. Das **A** abwärts kann auch als zweite Stufe von **G** behandelt werden.

Jedes einzelne Intervall der Skala *für sich* betrachtet, nimmt jeden beliebigen leitereigenen Akkord an, dessen Bestandtheil es ist; man kann z. B. auf **C** (der ersten Stufe der **C**-Skala) den **C**dur-, **A**moll- und **F**dur-Dreiklang, also drei Dreiklänge und vier verschiedene Septimen-Akkorde und ihre Versetzungen anbringen. Aber nicht jeder Akkord läßt sich mit jedem *vorhergehenden* und *nachfolgenden* in regelrechte Verbindung bringen. *) Die richtige Wahl richtet sich mithin nach allen den bisher aufgestellten Regeln der Verbindung.

Daß und wie eine Skala (sie mag im Basse oder in einer Oberstimme liegen) nicht nur in *verschiedenen* einfachen Kadenzen, sondern auch in anderen Formen sich bewegen kann, sollen die folgenden Beispiele zeigen.

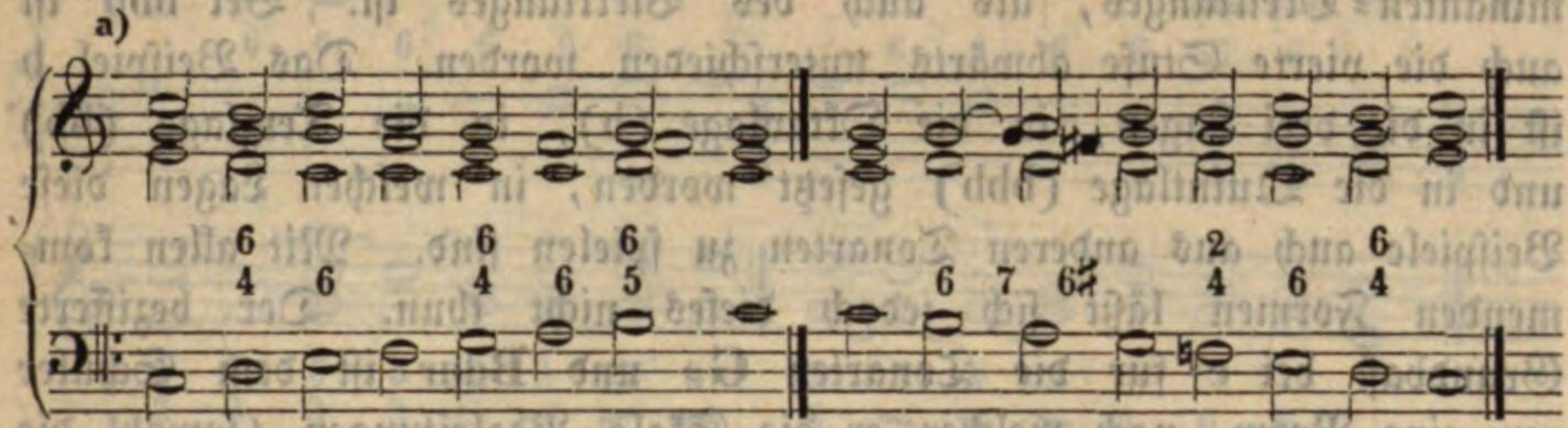
---

*) Die Harmonielehre zeigt, wie zu einer Stimme (einem Cantus firmus) ein richtiger Baß zu setzen ist; auf diese Lehre müssen wir also hier verweisen.

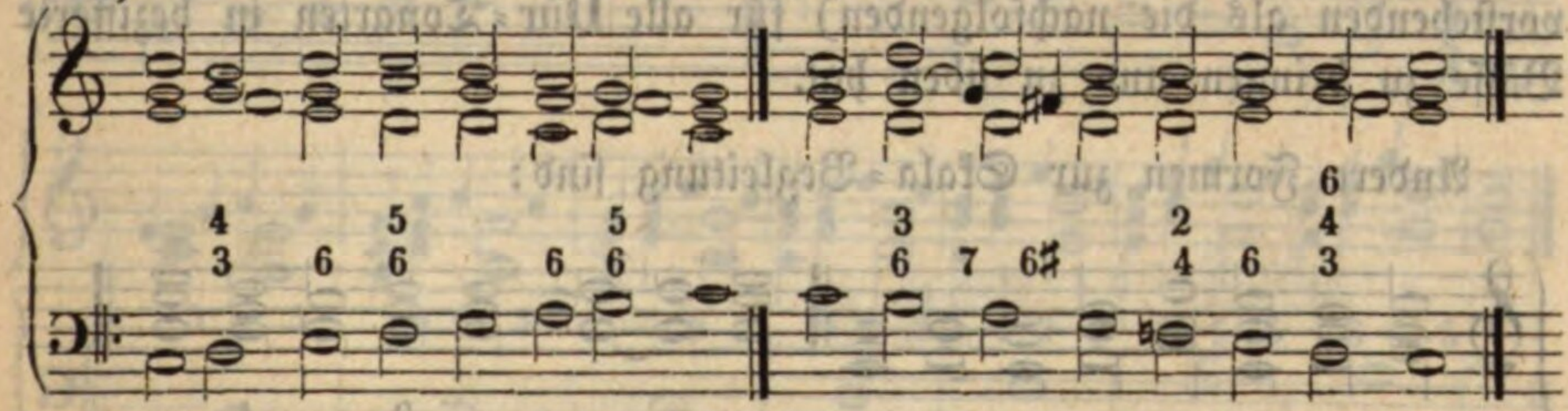
3) Die Skala im Basse.

A. In den Dur-Tonarten:

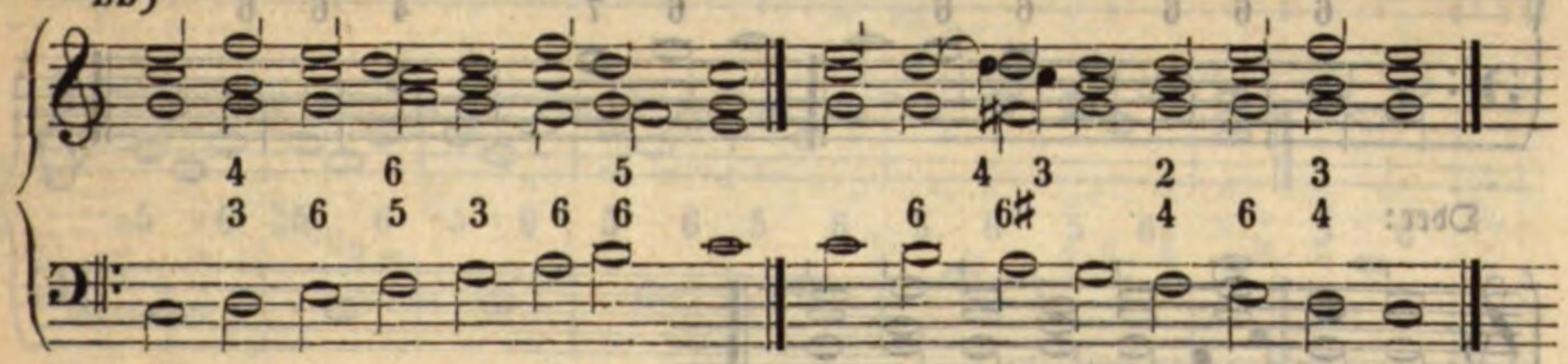
a)



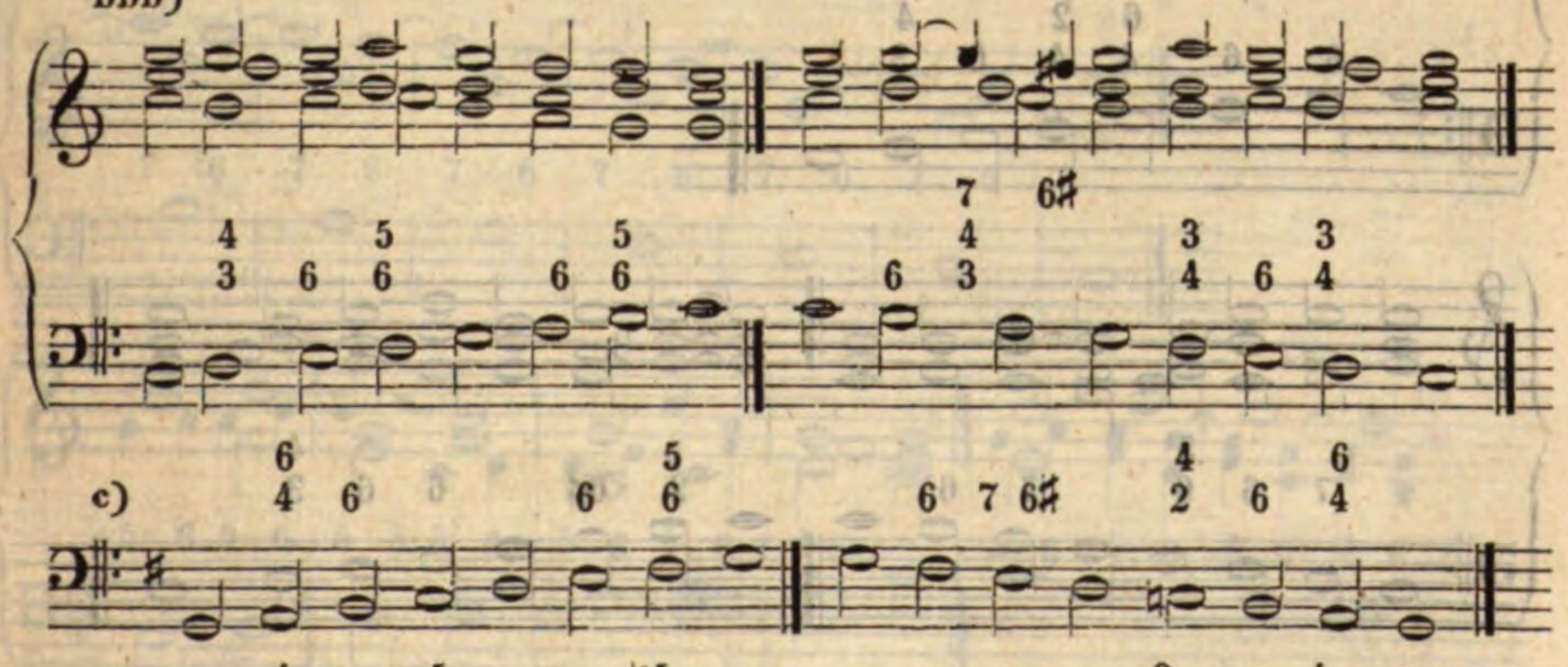
b)



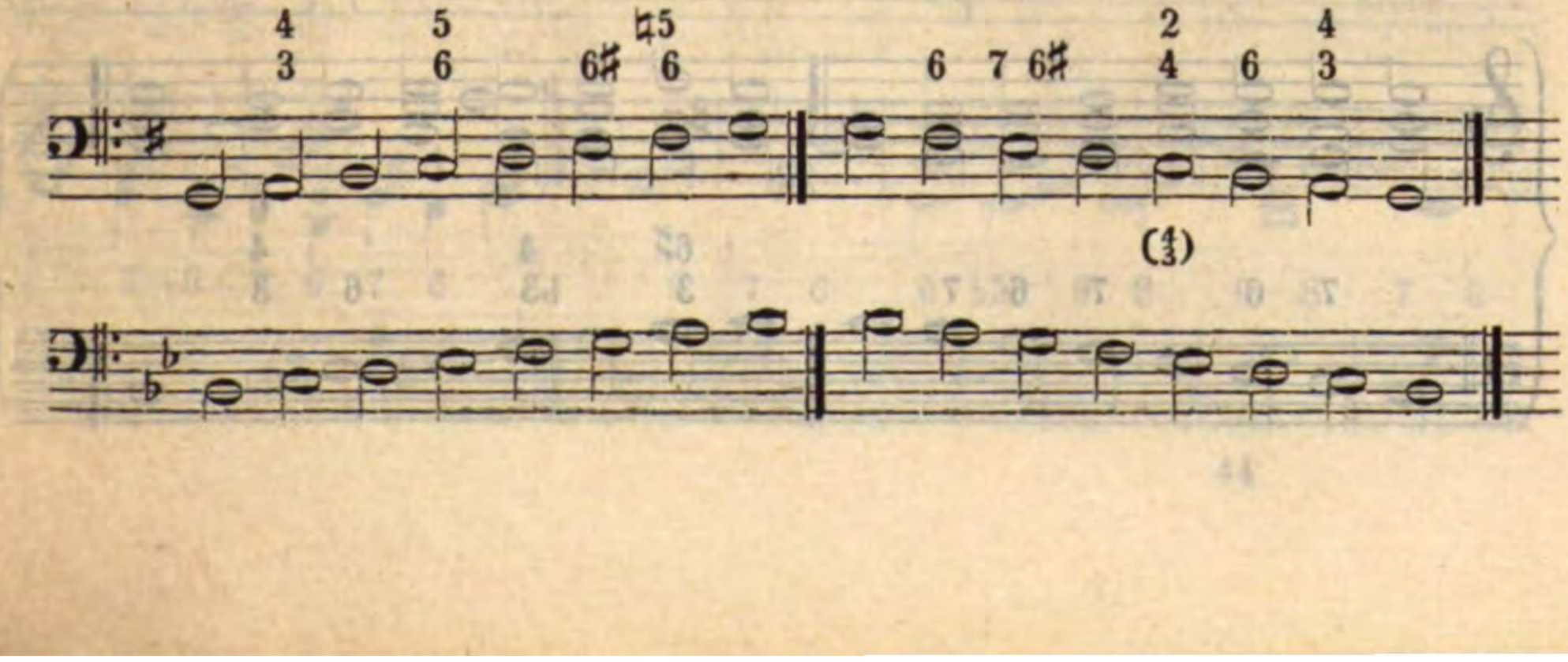
bb)



bbb)

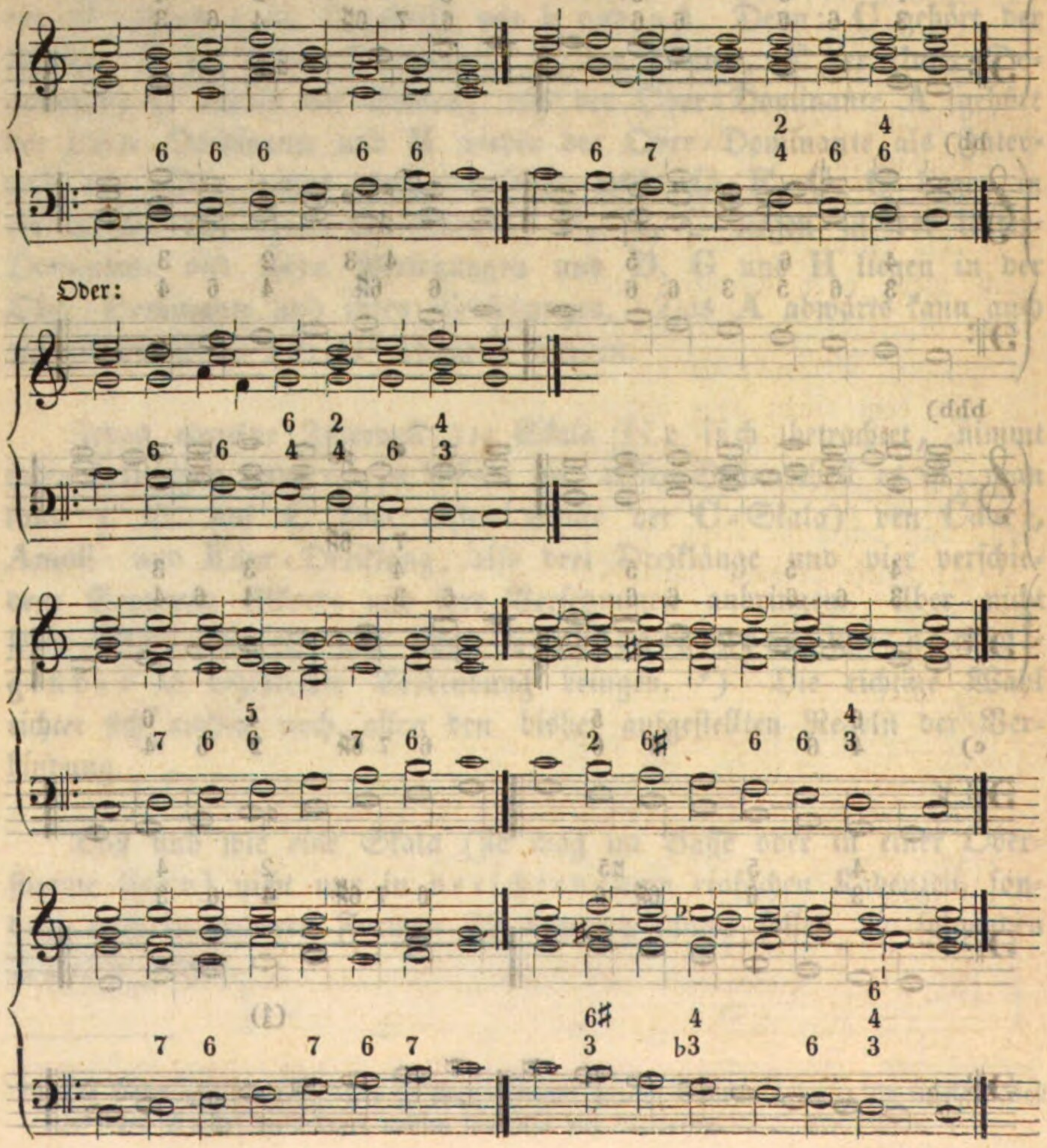


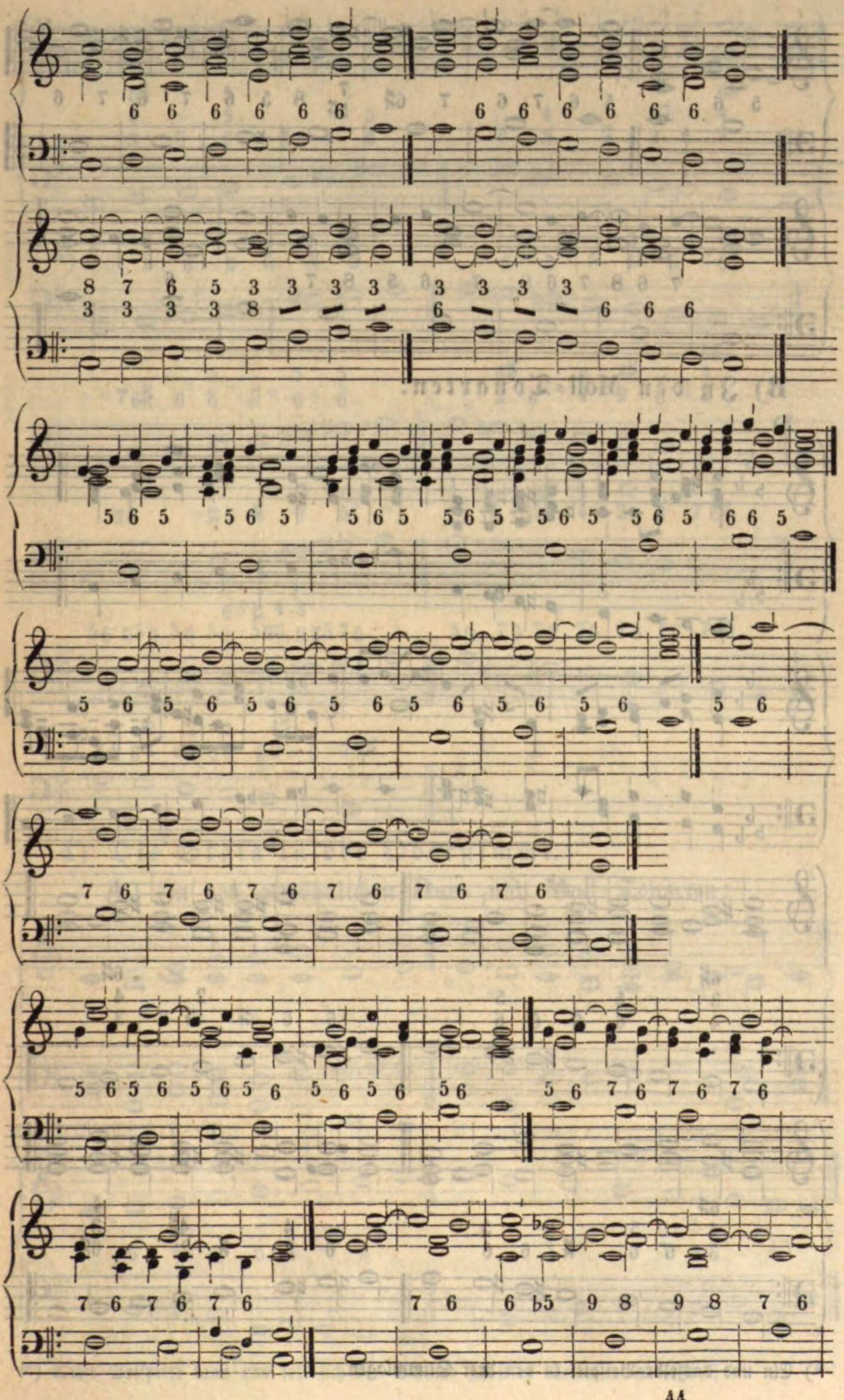
c)

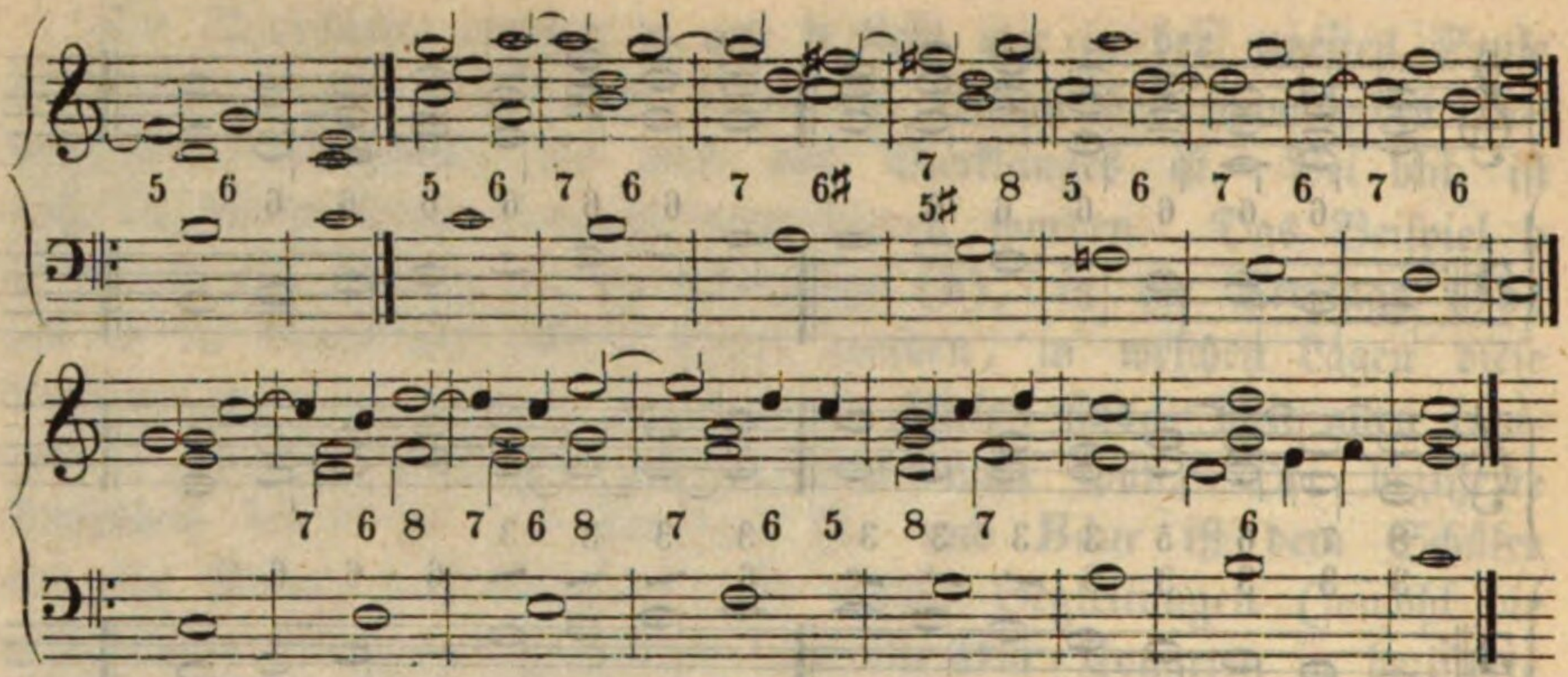


Der Unterschied zwischen a und b liegt nur in der zweiten Stufe auf- und abwärts, weil diese Stufe ein Bestandtheil sowohl des Dominanten-Dreiklanges, als auch des Vierklanges ist. Bei bbb ist auch die vierte Stufe abwärts unterschieden worden. Das Beispiel b ist in die drei Lagen, in die Oktavlage (b), in die Terzlage (bb) und in die Quintlage (bbb) gesetzt worden, in welchen Lagen diese Beispiele auch aus anderen Tonarten zu spielen sind. Mit allen kommenden Formen läßt sich jedoch dieses nicht thun. Der bezifferte Grundbaß bei c für die Tonarten **G**- und **B**dur ist dem Schüler nur eine Norm, nach welcher er die Skala-Begleitungen (sowohl die vorstehenden als die nachfolgenden) für alle **Dur**-Tonarten in bezifferte Bässe zu bringen und zu üben hat.

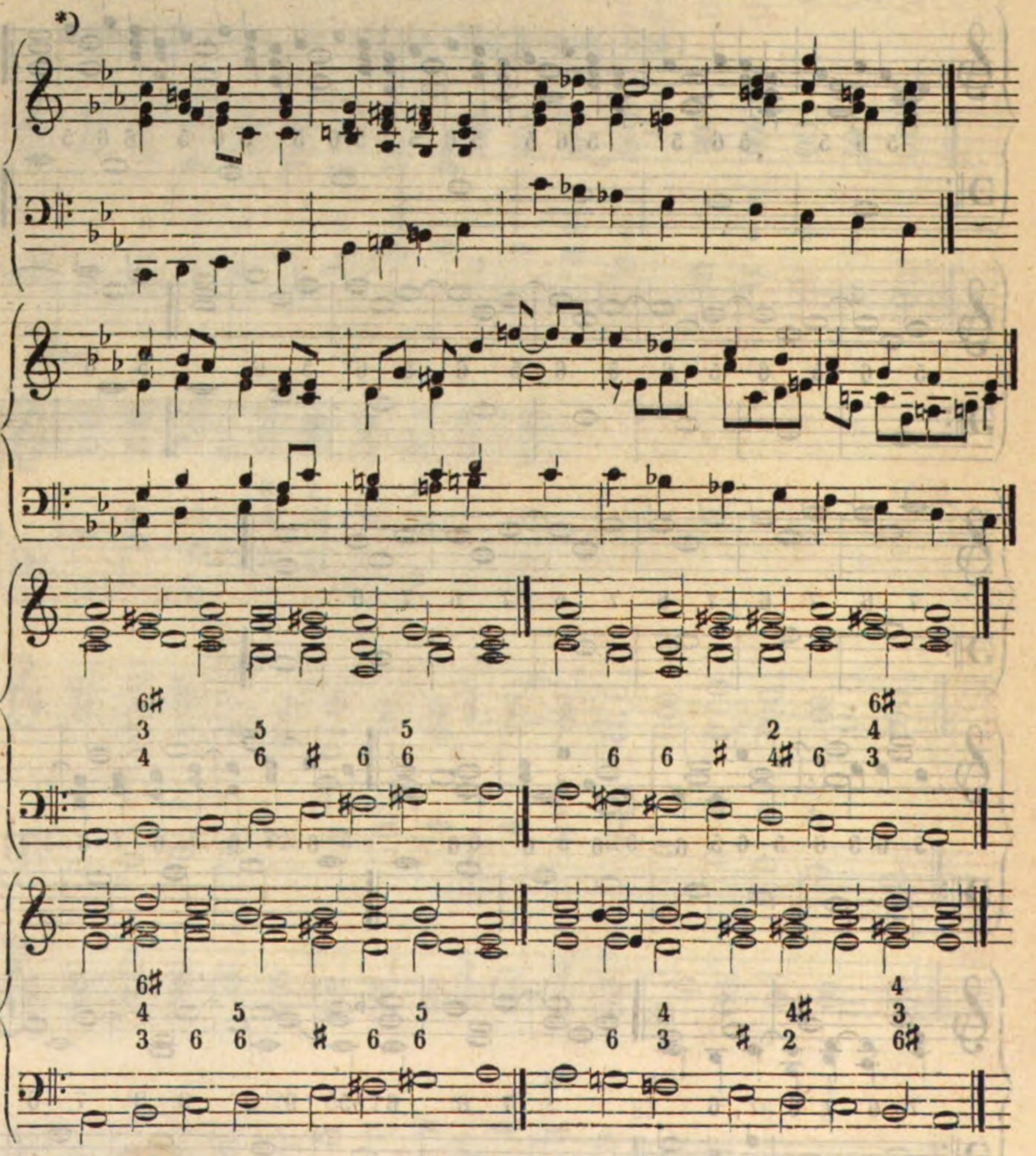
Andere Formen zur Skala-Begleitung sind:



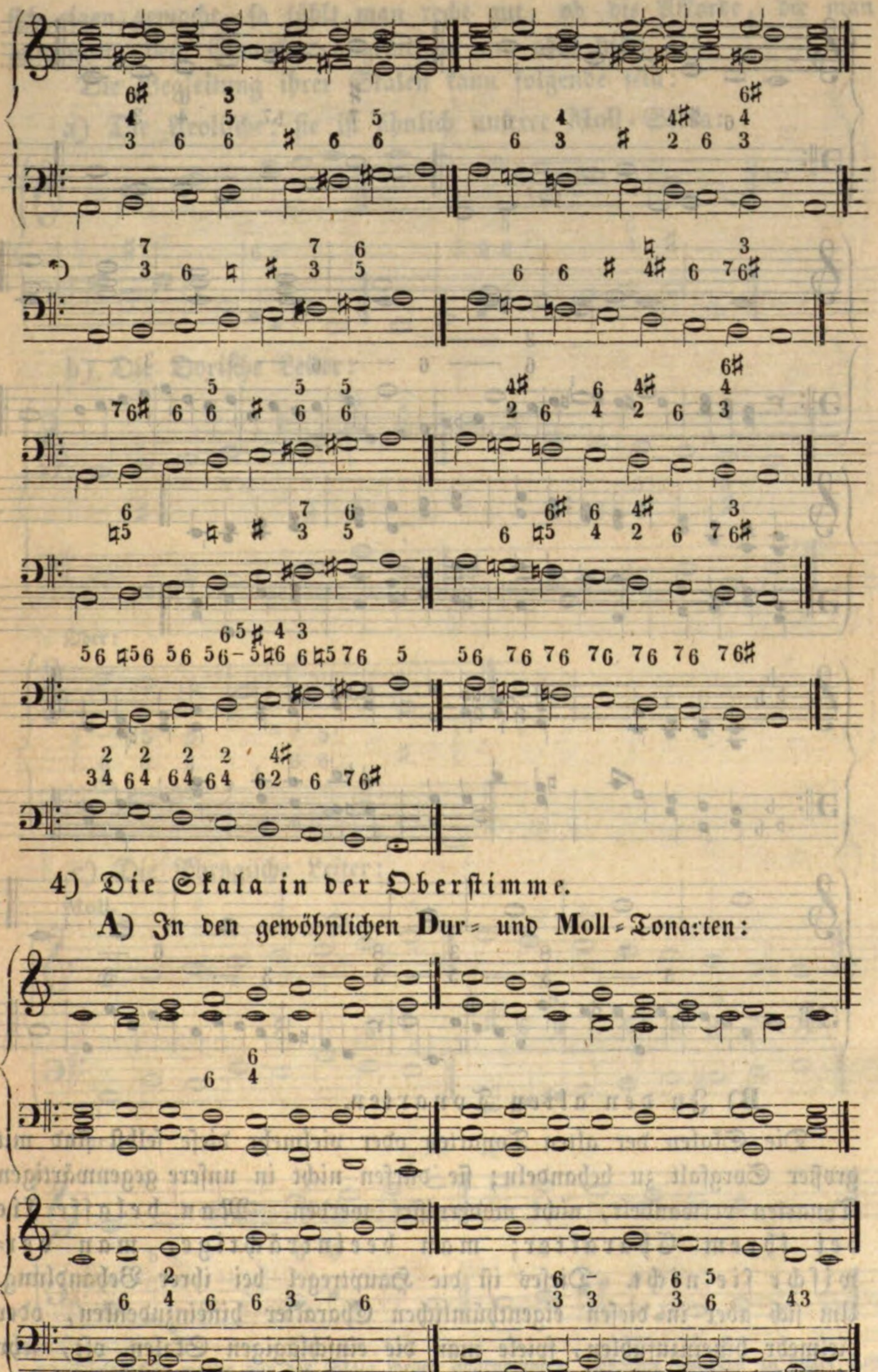




B) In den Moll-Tonarten:



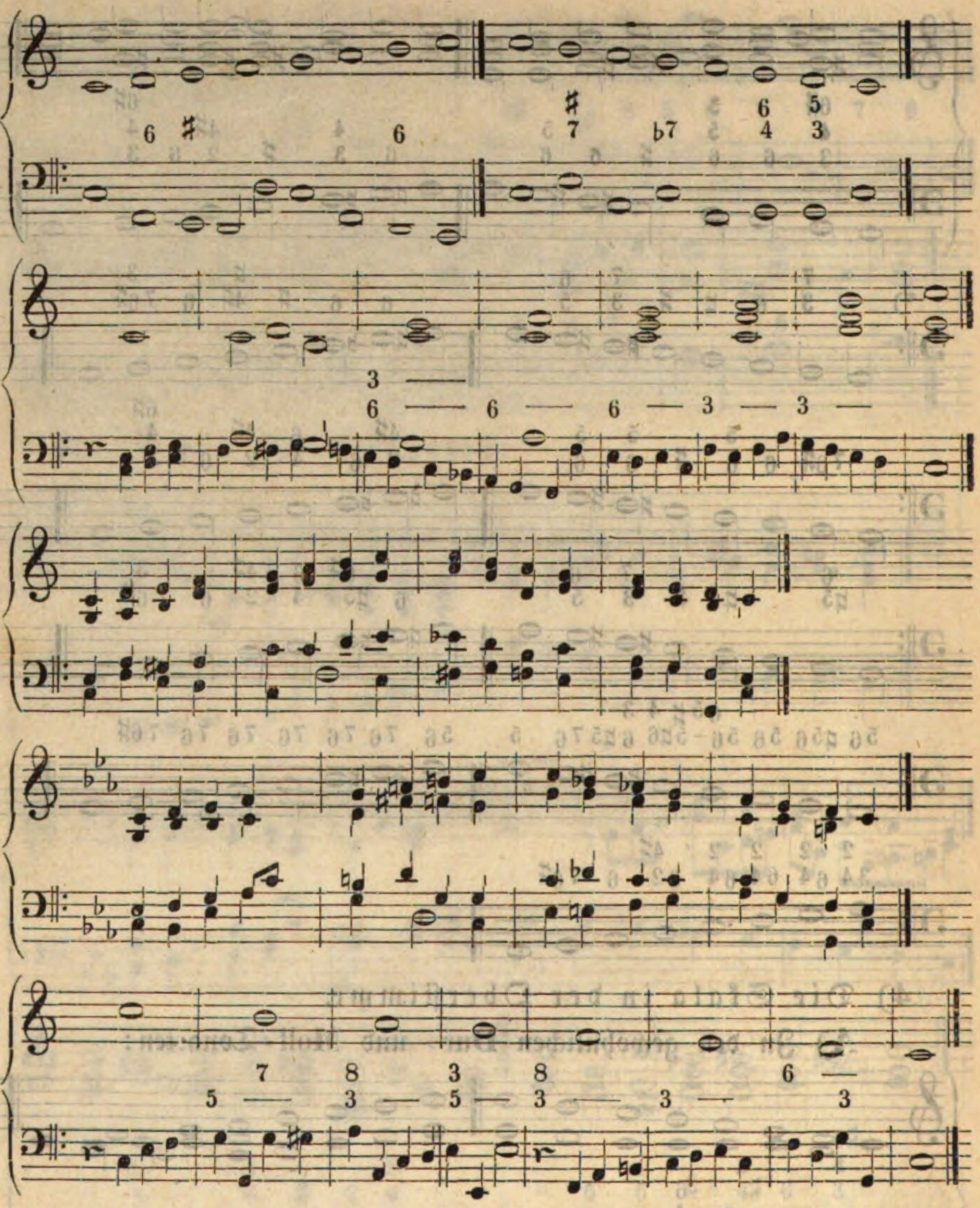
*) Ein und dasselbe Beispiel in den drei Stimmlagen.



*) Diese Beispiele kann und soll sich der Schüler selbst in Stimmen aussetzen.

4) Die Skala in der Oberstimme.

A) In den gewöhnlichen Dur- und Moll-Tonarten:



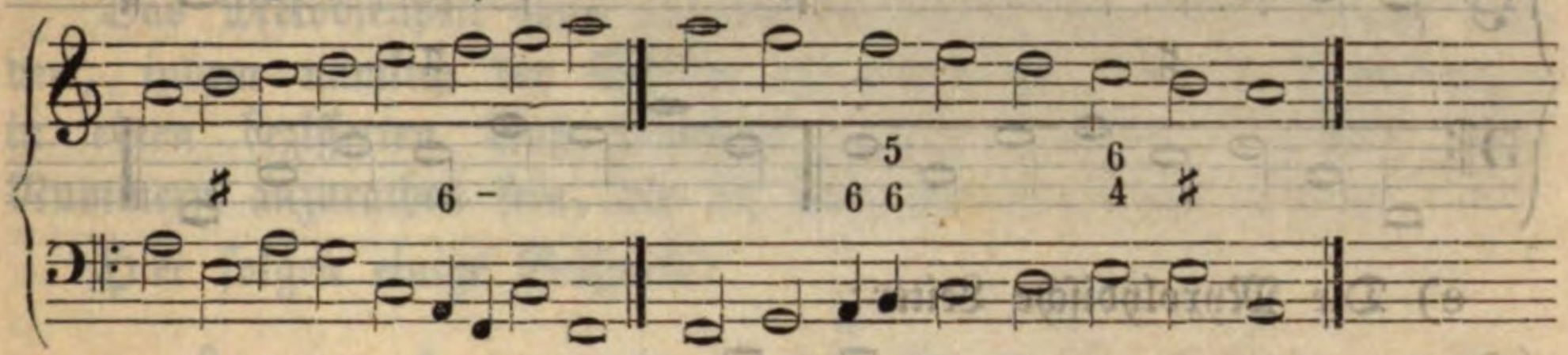
B) In den alten Tonarten.

Die Skalen der alten Tonarten oder vielmehr diese selbst sind mit großer Sorgfalt zu behandeln; sie dürfen nicht in unsere gegenwärtigen Tonarten verwandelt, nicht modernisirt werden. Man belasse sie bei ihrem Charakter; man beeinträchtige, man verwische sie nicht. Dieses ist die Hauptregel bei ihrer Behandlung. Um sich aber in diesen eigenthümlichen Charakter hineinzudenken, oder vielmehr hineinzufühlen, spiele man die einschlägigen Skalen oft, sehr oft unisono und zwar mit beiden Händen in drei und vier Oktaven. Hat man auf diese Weise das Wesen dieser Tonarten

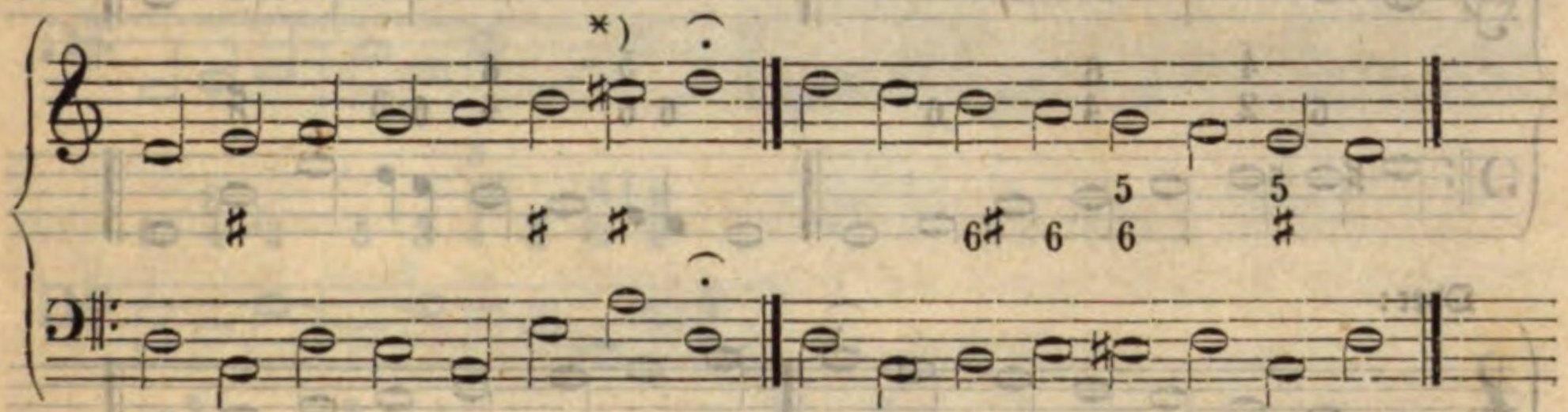
sich eigen gemacht, so fühlt man recht gut, ob die Akkorde, die man anwendet, dem Charakter angemessen sind oder nicht.

Die Begleitung ihrer Skalen kann folgende sein:

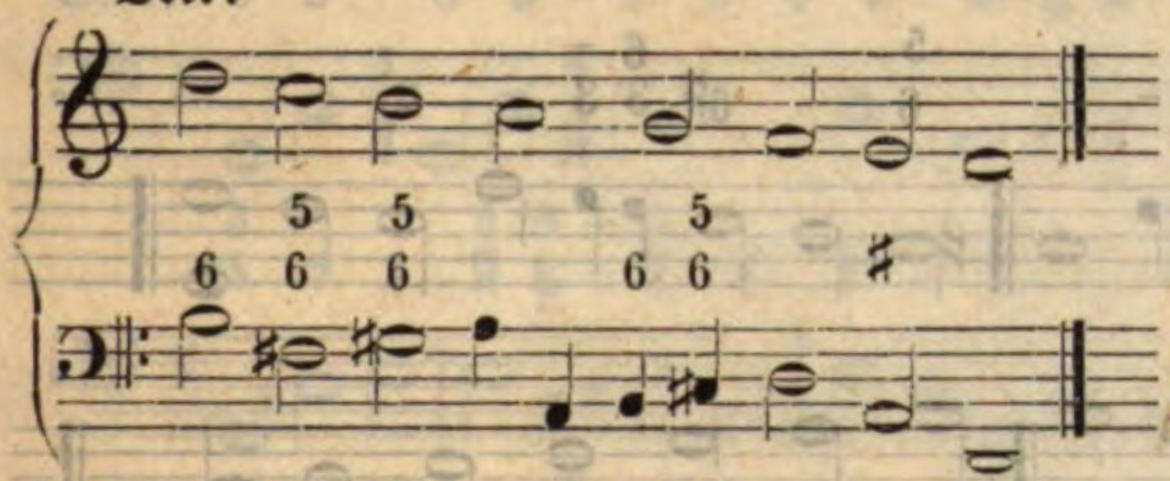
a) Die Aeolische; sie ist ähnlich unserer Moll-Skala:



b) Die Dorische Leiter:

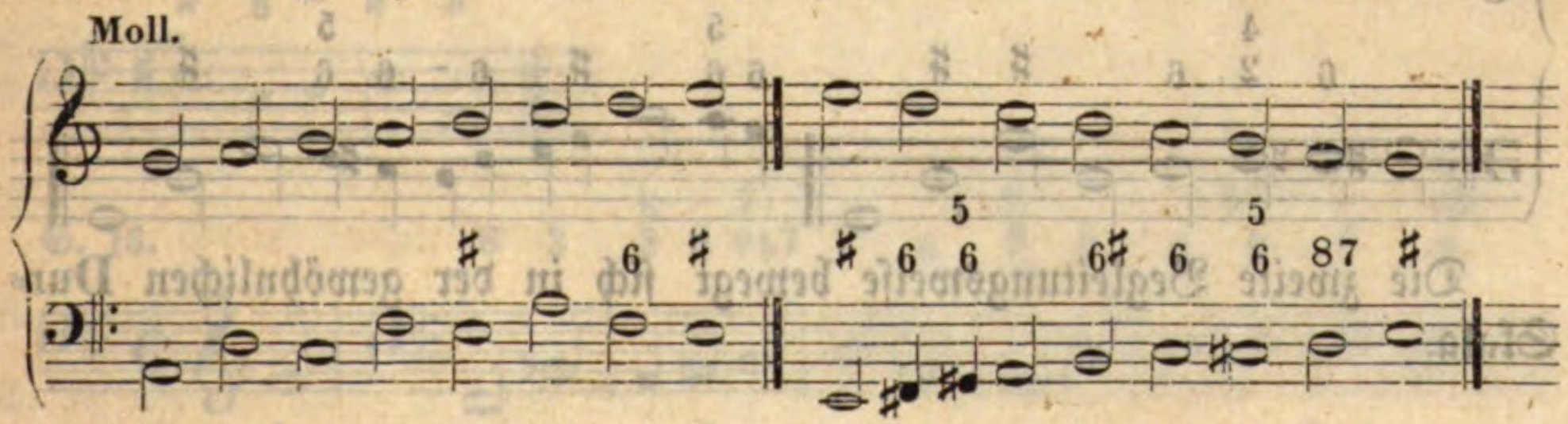


Oder:

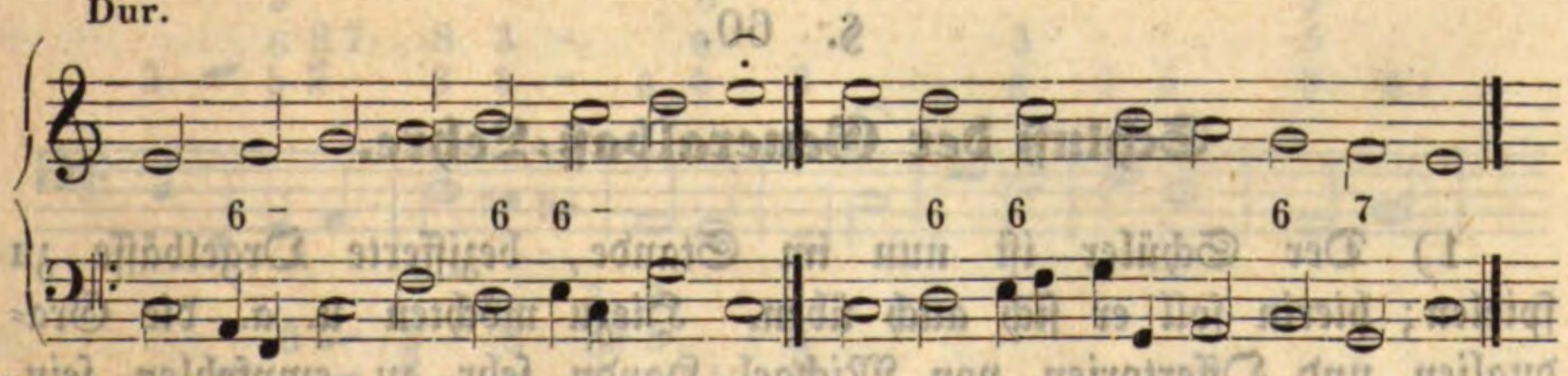


c) Die Phrygische Leiter:

Moll.



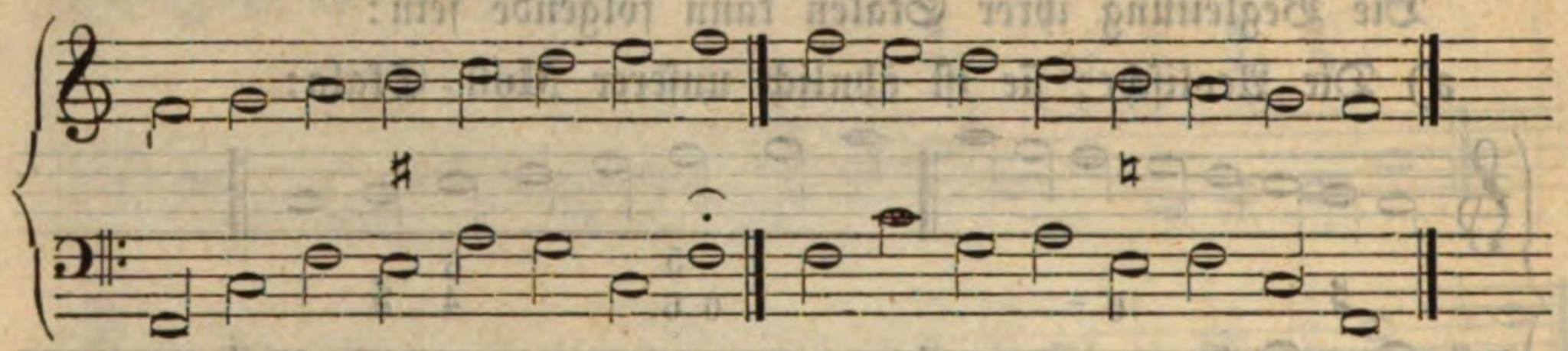
Dur.



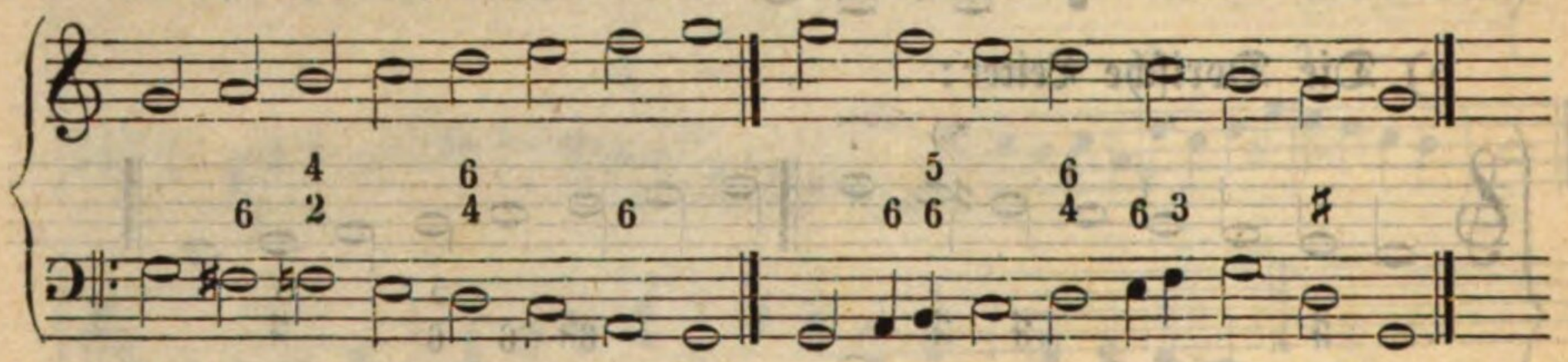
*) Dieses Cis wurde nur der Skala wegen angenommen. Choräle schließen in dieser Tonweise gewöhnlich nach der abwärts steigenden Schlußform, wobei nicht im Cantus firmus, sondern nur in einer Begleitungsstimme dieses Cis vorkommt.

Diese letzte Weise ist nach der gewöhnlichen Dur-Tonart geformt.

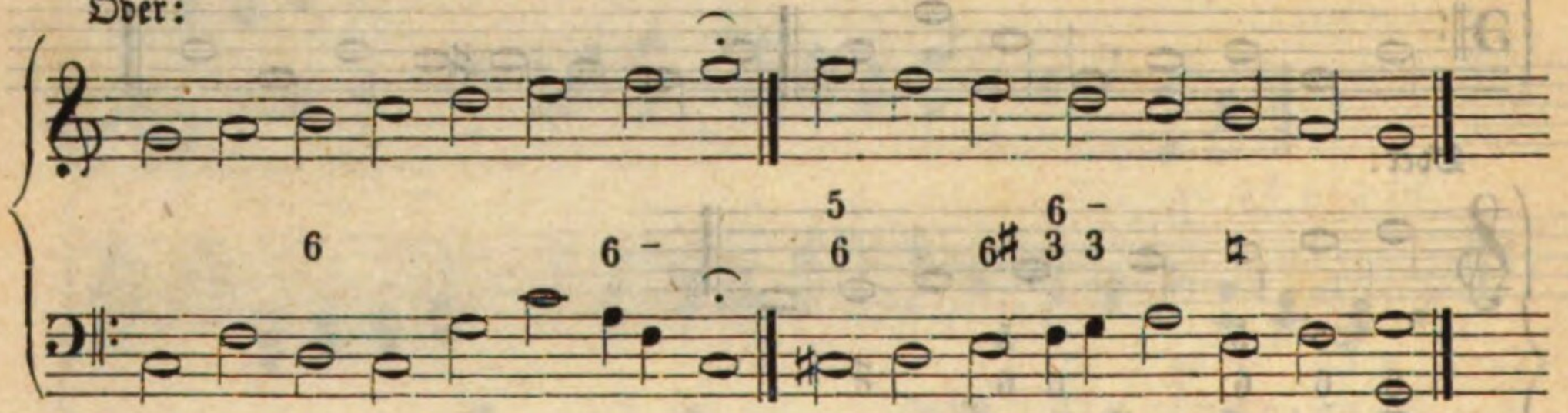
d) Die Lydische Leiter:



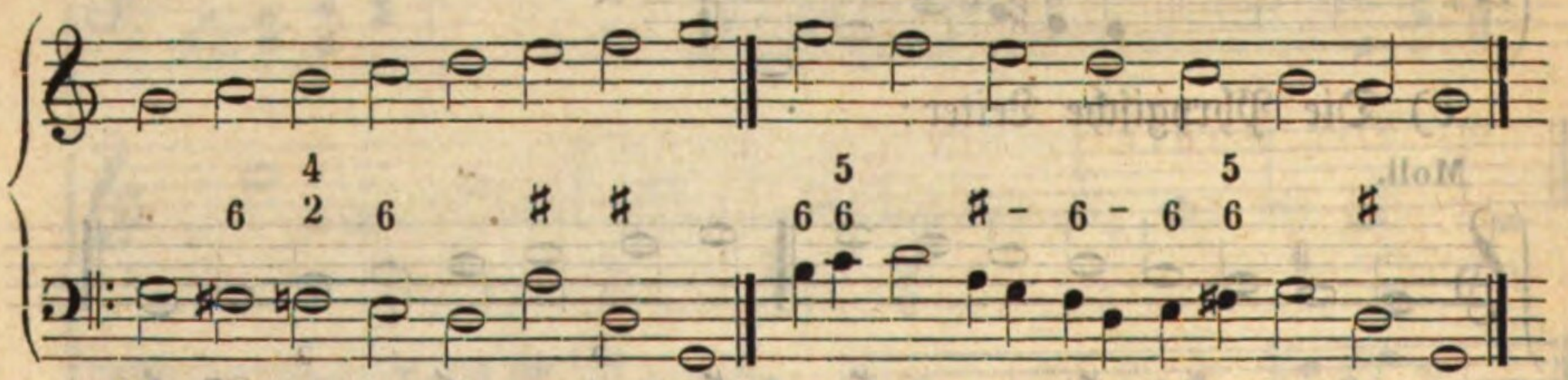
e) Die Myxolydische Leiter:



Oder:



Oder:



Die zweite Begleitungsweise bewegt sich in der gewöhnlichen Dur-Skala.

§. 60.

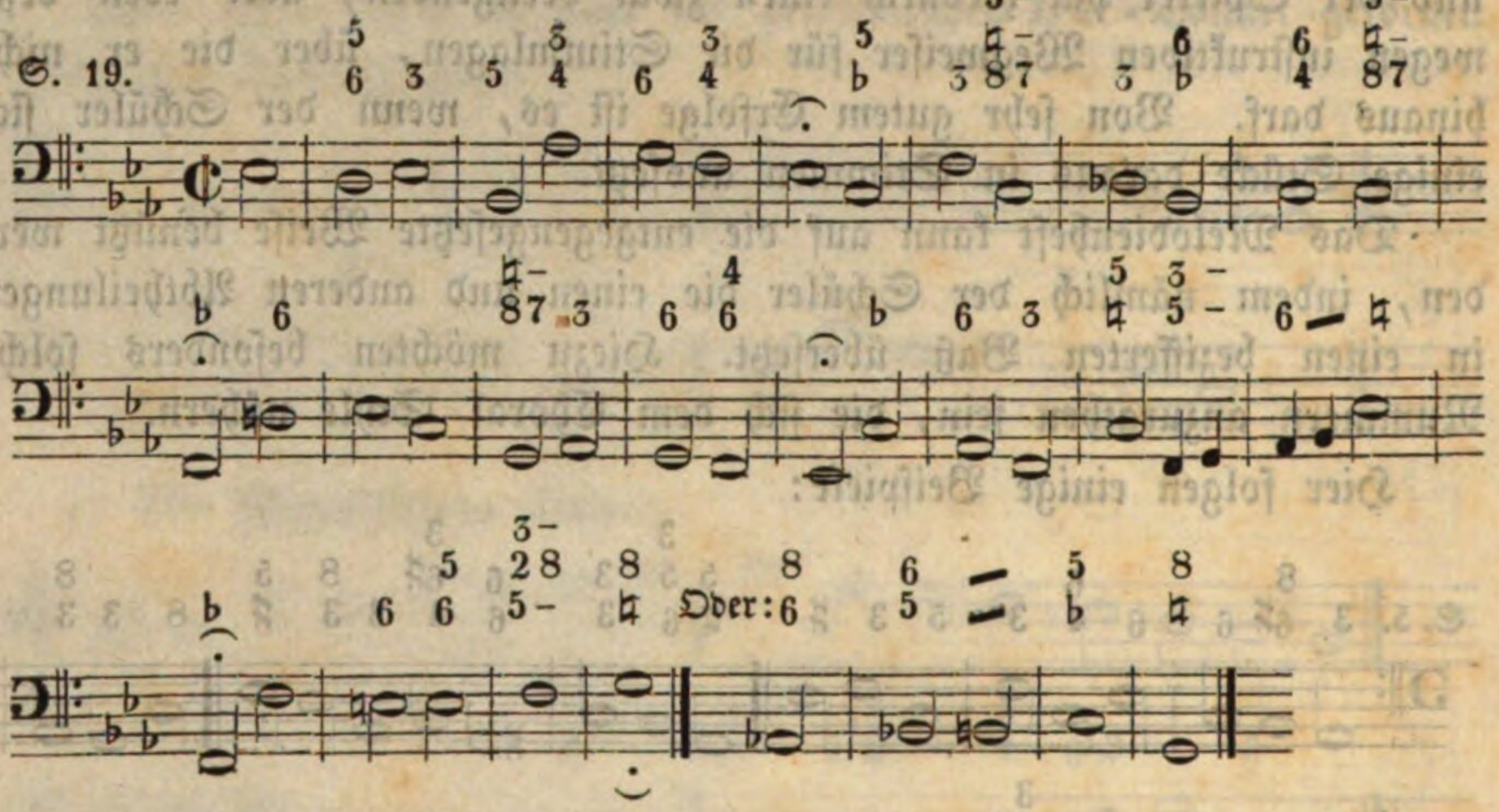
Schluß der Generalbaß-Lehre.

1) Der Schüler ist nun im Stande, bezifferte Orgelbässe zu spielen; hierin soll er sich auch üben. Hiezu möchten u. a. die Gradualien und Offertorien von Michael Haydn sehr zu empfehlen sein. Vortreffliche Uebungen aber geben Cantica sacra und das Melodienheft. Jenes Werk enthält zum bezifferten Basse den Cantus firmus

und der Spieler hat hiedurch einen zwar beengenden, aber eben deßwegen instruktiven Wegweiser für die Stimmlagen, über die er nicht hinaus darf. Von sehr gutem Erfolge ist es, wenn der Schüler sich einige Stücke daraus in Stimmen aussetzt.

Das Melodienheft kann auf die entgegengesetzte Weise benützt werden, indem nämlich der Schüler die einen und anderen Abtheilungen in einen bezifferten Baß übersetzt. Hiezu möchten besonders solche Nummern anzurathen sein, die sich dem Choral-Style nähern.

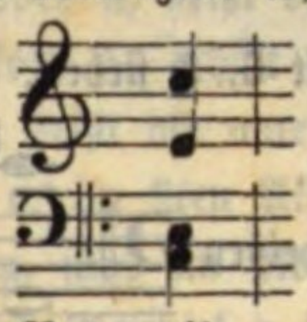
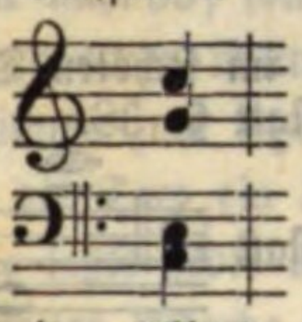
Hier folgen einige Beispiele:

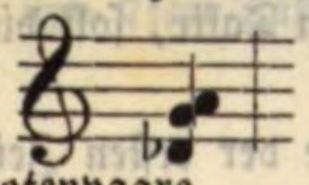
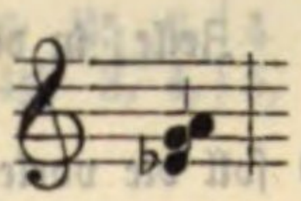


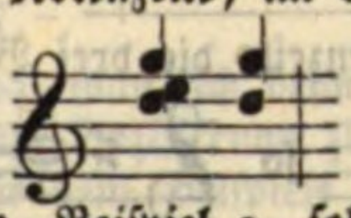
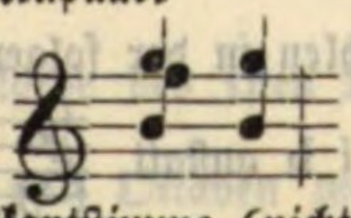
2) Hiemit ſchließt ſich die Generalbaß-Lehre. Hat der junge Orgelſpieler ſie vollkommen in ſeiner Gewalt, ſo kann und mag er nun die Harmonie-Lehre mit gutem Erfolge ſtudiren.

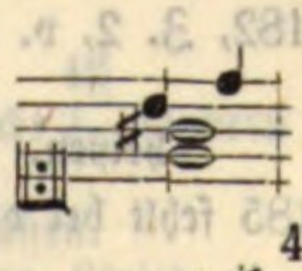
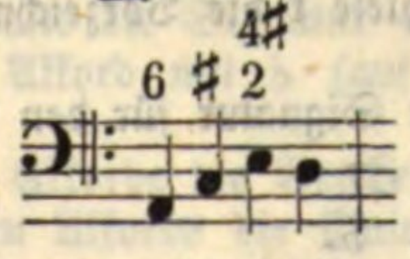
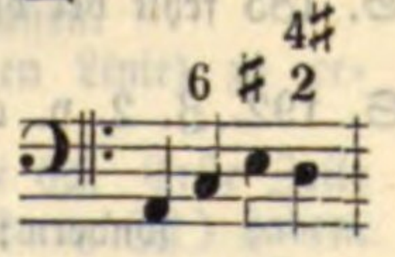
Berichtigungen der Druckfehler zum ersten Theile.

S. 5. Z. 14, v. u. ist zwischen „und A" „von" zu setzen.
S. 33, Notenzeile unten heißt die übermäßige Secunde (♯2) nicht c—eis, sondern c—dis; nach der großen Terz c—e kommt ein Doppelstrich.
S. 34, erste Notenzeile oben, muß die letzte Sexte mit 6^{+} oder ♯6 bezeichnet sein.
S. 36, kommen in den Notenbeispielen unten bei den Signaturen mehrere Kreuze und Bee vor, die unnöthig sind, z. B. ♯7, ♮7, ♭4, ♭5, ♭4, ♭3, ꝛc.
S. 40, ist in der ersten Notenzeile, Beispiel a, das d oben auf der fünften Linie überflüssig.
S. 55, Z. 10, v. o. ist zwischen Dur=d ein Beistrich einzuschalten, also zu setzen: Dur=, d.
S. 56, v. o. erste Notenzeile lese man bei Beispiel 2

nicht  sondern 

S. 58, oben erste Notenzeile, muß im zweiten Akkorde der rechten Hand der Alt anstatt h, c bekommen.
S. 61, findet sich in der untern Notenzeile im 4ten Akkorde die Septime unrichtig doppelt bezeichnet.
S. 64, ist in der Notenzeile Beispiel 3 der Akkord in der rechten Hand mit h (auf der dritten Linie) zu ergänzen.
S. 66, Z. 3, v. u. anstatt: „Septen=", ist „Sexten=" zu lesen.
S. 73, untere Notenzeile, vorletzter Akkord, nicht  sondern 
S. 75, ist unten in der Notenzeile, im dritten Notenpaare

anstatt  zu lesen 

S. 85, zweite Notenzeile, Beispiel a, soll die Diskantstimme (nicht c, sondern) e heißen.
Im Beispiele b heißt der vorletzte Akkord: $\frac{f}{d.}$
$\frac{}{h}$
S. 91, soll in der letzten Notenzeile, im letzten Akkorde die Oberstimme anstatt d, e heißen.
S. 97, muß in der zweiten Notenzeile, von unten, der Baß zum letzten Beispiele anstatt a, a, a, — a, c, a heißen.
In der letzten Zeile (v. u.) hat der Tenor im zweiten Takte anstatt e (𝅗𝅥), d (𝅘𝅥), und der Diskant hat in dem dritten Akkorde des dritten Taktes anstatt c, a zu bekommen.
S. 98 fehlt in der ersten obern Notenzeile, im zweiten Akkorde des Beispieles b das d in der untern Mittelstimme.
S. 99, lese man bei k, im letzten Akkorde für den Diskant anstatt c, a.
S. 104, mittlere Notenzeile, vorletzter Akkord, nicht sondern 
S. 105, letzte Notenzeile, im ersten Takte, nicht  sondern 
S. 117, sind in der letzten Notenzeile die Taktzeichen überflüssig. In der ersten Notenzeile, Beispiel c, soll das Kreuz (♯) nicht vor a, sondern vor c stehen.
S. 118, zweite Notenzeile, ist der Baß im dritten Akkorde des dritten Beispieles mit 6 zu bezeichnen.
S. 120 soll am Ende der zweiten Zeile v. u. der Doppelstrich weg und mit einem einfachen Taktstriche ersetzt sein.

S. 121, erste Notenzeile oben muß (Beispiel a) beim zweiten Akkorde des dritten Taktes das c ( ) in der untern Mittelstimme wegbleiben. In der letzten Notenz. ist für die rechte Hand das Kreuz (anstatt vor f) gleich nach dem Violinschlüssel zu setzen. Eben so bekommt die linke Hand auf die vierte Linie kein Auflösungszeichen, sondern F-Kreuz.

S. 122 ist oben anstatt des Diskants- der Violinschlüssel zu setzen.

S. 124 wolle in der letzteren Notenzeile im dritten Einschnitte das D-Kreuz für die rechte Hand weggedacht und das G-Kreuz der linken Hand in das F-Kreuz verwandelt werden.

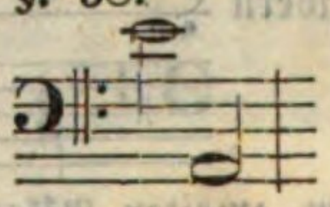
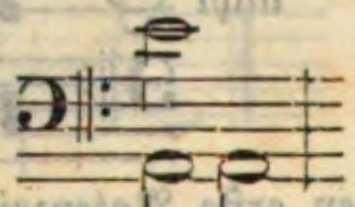
S. 125 sind in der zweiten Zeile, im zweiten Beispiele, die Auflösungszeichen für G und D wegzulassen.

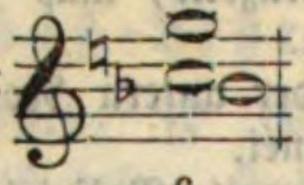
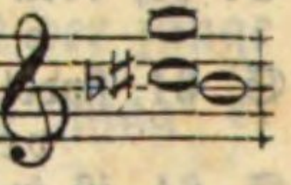
S. 128, Z. 2, v. o., Beisp. F, zweiter Theil, muß im zweiten Takte die zweite Baßnote (anstatt a) fis heißen.

S. 163 stehen in den beiden ersten Notenzeilen die Bee für die Stimme der rechten Hand auf unrechten Linien.

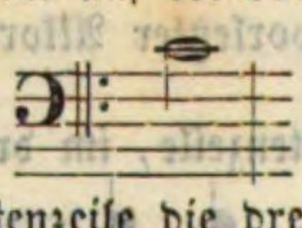
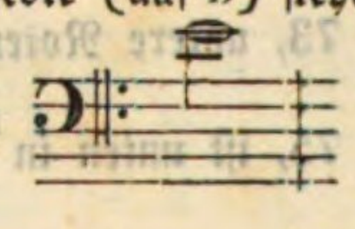
In der vorletzten Zeile muß im sechsten Takte anstatt 6, 5 stehen.

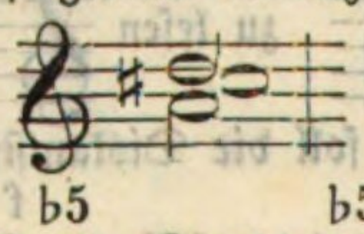
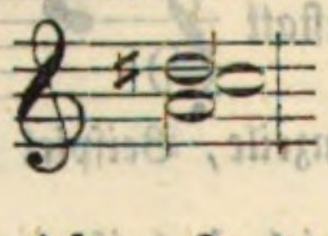
S. 165, Z. 1 v. o. lies: §. **37** anstatt §. 38.

S. 166, Beisp. f, muß der Baß anstatt  so heißen 

S. 167, Z. 2, v. o. muß es 2mal (bei 5 u. 11) anstatt  so heißen 

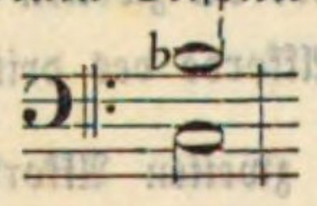
S. 169, Z. 1, v. o. bei b hat der erste Akkord nicht c sondern d zu heißen. In der letzten Zeile, in dem letzten Takte, soll die Signatur auf der vorletzten Note (auf b) stehen.

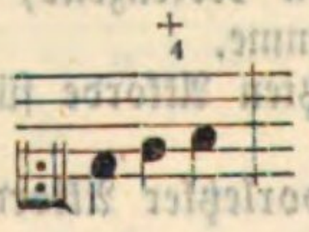
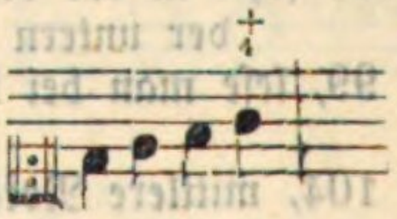
S. 170 soll die vorletzte Note der ersten Zeile nicht  sondern  heißen. Auch fehlen in der folgenden Notenzeile die drei Bee.

S. 171, letzte Zeile und bei b anstatt  so 

S. 173, erste Notenzeile, ist bei d nicht 5, sondern 6 zu lesen. In der letzten Zeile fehlt im zweiten Akkorde das Kreuz (♯) zu d in der obern Mittelstimme.

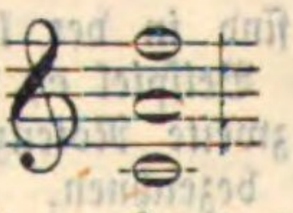
S. 174, Z. 2, v. o. ist die Signatur zur zweiten Baßnote so: $\frac{6}{5}$ 6♯, nicht: $\frac{6}{5}$ 6♯.

S. 180, Z. 1, v. o. hat im zweiten Beispiele im zweiten Takte der Baß c, also  zu bekommen.

S. 182, Z. 2, v. u. soll der vorletzte Takt nicht  sondern  heißen.

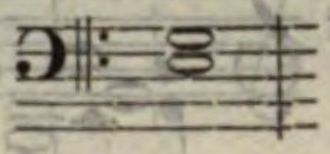
S. 185 fehlt bei dem Beispiele f die Vorzeichnung h b.

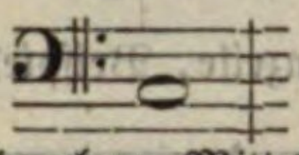
S. 192, Z. 2, v. o. ist die Signatur für den 9ten, 10ten und 11ten Akkord nicht $\frac{♮6}{5}$, $\frac{♭7}{6}$, $\frac{♮7}{6}$, sondern: $\frac{♭}{5}$, $\frac{♭}{6}$, $\frac{♭}{6}$.

S. 199, Beispiel d, lese man im letzten Akkorde anstatt so 

S. 219, Z. 4, v. o. soll die zweite Baßnote nicht fis, sondern dis heißen. In der sechsten Zeile fehlen die 3 Bee.

S. 226, Beispiel c, sind die beiden vorletzten Noten der Zeile im Basse nicht b, c, sondern c, c.

S. 230 muß in der letzten Zeile der letzte Akkord im Basse  heißen.

S. 232, Z. 1, kommt im dritten Beispiele der Baß mit  zu stehen.

Z. 2, Beisp. 2, fehlt im letzten Akkorde für die obere Mittelstimme das d.

S. 233, Z. 3, hat im 4ten Takte die Sexte des zweiten Sexten-Akkordes das Auflösungszeichen (♮) zu bekommen.

S. 257, Z. 2, Akkord 6, erhält die Quinte das Auflösungszeichen.

S. 263, Z. 2, Akkord 6, heißt die Signatur nicht $\overset{6\sharp}{5}$, sondern $\overset{\natural 6}{5}$.

S. 264, Z. 1, Akkord 5, erhält das c in der obern Mittelstimme ♯.

S. 272, Beisp. b, heißt die untere Mittelstimme zum letzten Akkorde nicht g, sondern f.

S. 274, Z. 2 v. o. im 2ten Akkorde muß die Terz ein Kreuz (♯) haben.

S. 283, Z. 1 v. u. muß im 2ten Takte die letzte Note eine Achtelnote sein.

S. 286, Z. 1 v. u. Beispiel x fehlt im zweiten Akkorde die Sexte (6).

S. 287, Z. 1 v. u. Beispiel h muß im zweiten Akkorde die Bezifferung anstatt $\overset{5}{6,}\ \overset{5}{4}\ \overset{}{2}$ heißen.

S. 294, sechste Notenzeile, Beispiel 4, hat der 2te Akkord im 2ten Takte die Bezifferung $\overset{4}{3}$.

Beispiel 6 hat die Signatur des 6ten und 7ten Taktes statt $\begin{array}{l|l} 6\ \ \sharp 5\ \ 6 & 4\ \ 1 \\ 4\sharp,\ 3,\ 4, & 5,\ -, \end{array}$ so $\overset{3}{}$

$\begin{array}{l|l} \overset{\sharp 7}{6}\ \ \overset{\sharp 7}{\sharp 5}\ \ 6 & 4\ \ 3 \\ 4\sharp,\ \ 3,\ 4, & 5\ \ -, \\ & 7,\ -, \end{array}$ zu heißen.

S. 295, Beispiel 9, a, hat man sich beim 1sten Akkorde des 1sten Taktes anstatt der Septime die Quinte als Bezifferung zu denken.

S. 301, Notenzeile 5, in dem Beispiele Quinten und Oktaven muß im ersten Akkorde der rechten Hand die untere Mittelstimme anstatt d, e bekommen.

S. 303, Notenz. 8, ist der Baß im 3ten Akkorde des 2ten Beispieles mit $\overset{6}{3}$ zu bezeichnen.

Letzte Notenz., Beisp. 3, heißt die Bezifferung des 2ten Taktes nicht $\overset{7}{4,\sharp}$, sondern $\overset{7}{4,\sharp}$.

S. 304, Notenz. 4, Beisp. c, heißt die Signatur des 1sten Akkordes nicht $\overset{3}{6}$, sondern $\overset{3}{5}$.

S. 306, Notenz. 7, Beisp. c, soll die erste Baßnote im 6ten Takte nicht g, sondern e heißen. Zehnte Notenzeile, Beispiel d, heißt die Signatur der zweiten Baßnote im fünften Takte nicht 8, sondern 7.

S. 307, Notenz. 8, Beisp. h, soll die erste Baßnote im sechsten Takte nicht f, sondern g heißen. Eilfte Notenzeile, Beispiel i, muß im achten Takte die erste Diskantnote nicht h, sondern a sein.

S. 313, Notenz. 1, im 6ten Takte muß die Signatur des letzten Akkordes nicht $\overset{4\sharp}{2}$, sondern $\overset{4\natural}{2}$ heißen.

S. 314, Notenz. 2, Beispiel 2, ist im zweiten Takte die Signatur 4 wegzulassen.

S. 315, Notenz. 1, ist im sechsten Takte der Akkord mit b (auf der 3ten Linie) zu ergänzen.

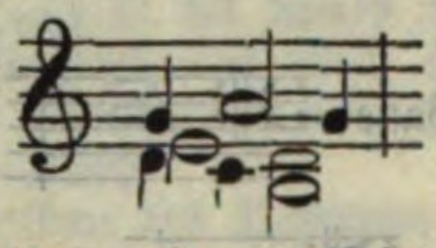
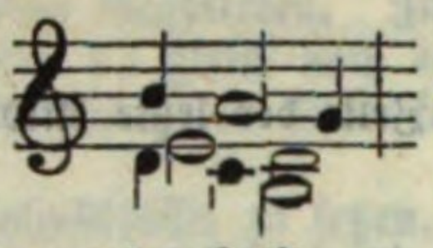
S. 317, Notenz. 4, Beispiel d, fehlt dem ersten Akkorde die Bezifferung mit $6\sharp$. Erste Zeile von unten, Beispiel *, muß im zweiten Akkorde die Quinte ein Kreuz (♯) haben.

S. 318, Notenz. 1, heißt die Signatur der 3ten Baßnote im 3ten Takte nicht $\overset{5}{\natural 5}$, sondern $\overset{5}{3}$.

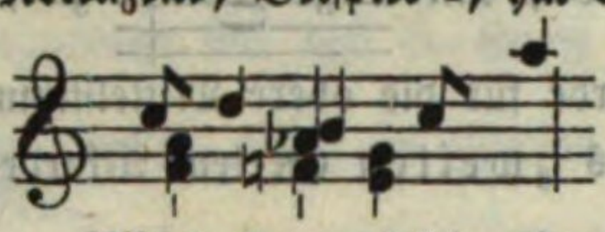
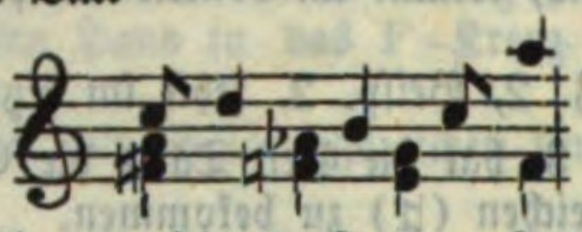
Zweite Notenzeile, Akkord 6, ist die Bezifferung mit $\overset{5}{6}$ zu ergänzen.

S. 319, Notenz. 4, Beisp. d, heißt die Signatur des 1sten Akkordes nicht $\overset{6}{4\sharp}$, sondern $\overset{6}{\sharp 9}$.

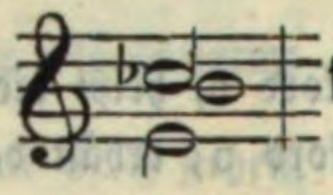
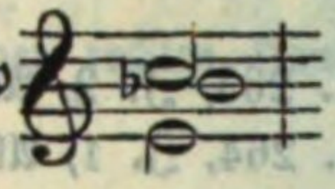
S. 338, Notenz. 3, Beispiel c, hat der vorletzte Takt

nicht  sondern  zu heißen.

Fünfte Notenzeile, Beispiel f, hat der dritte Takt

nicht  sondern  zu heißen.

S. 344, Z. 2 v. u., Akkord 5, muß die obere Mittelstimme nicht g, sondern f heißen.

Z. 2 v. u., Beispiel 2, Akkord 4, lese man statt  so 

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Zeheter, Matthäus,

Vollständige theoretisch-praktische Generalbaß- und Harmonielehre für junge Musiker überhaupt, besonders aber für Orgelschüler, Schulseminaristen, Schullehrlinge und zum Selbstunterrichte
Bd.: 1

Nördlingen 1845

4 Mus.th. 1758-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527844-1